REVUE

DE

LITTÉRATURE COMPARÉE

COMITÉ

MARIE-JEANNE DURRY, ROBERT ESCARPIT, RENÉ ETIEMBLE,
JEAN FABRE, WERNER P. FRIEDERICH, HELMUTH HATZFELD,
RAYMOND LEBÈGUE, ANDRÉ MAZON, ROBERT MINDER,
PIERRE MOREAU, ROLAND MORTIER, CARLO PELLEGRINI,
HENRI PEYRE, ANDRÉ PÉZARD, JEAN POMMIER,
MARCEL RAYMOND, HENRI RODDIER, JACQUES ROOS,
JEAN SARRAILH, FRITZ SCHALK, FRANCO SIMONE,
JACQUES VOISINE.

DIRECTEUR : MARCEL BATAILLON

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : B. MUNTEANO.

REVUE

DE

LITTÉRATURE COMPARÉE

Fondateurs : F. BALDENSPERGER, P. HAZARD
ET J.-M. CARRÉ

Directeur : M. BATAILLON

PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE.

La nature des choses est bien plus aisée à concevoir lorsqu'on les voit naître peu à peu en cette sorte, que lorsqu'on ne les considère que toutes faites.

DESCARTES.

Producers of great literature do not live in isolation, but catch light and heat from each other's thought.

WALTER PATER.

35e ANNÉE — 1961

PARIS
LIBRAIRIE MARCEL DIDIER
4-6, RUE DE LA SORBONNE (Ve)

Tous droits de traduction et de reproduction
réservés pour tous pays.
(Imprimé en France).

HERMÉTISME ET CABALE EN FRANCE

de Lefèvre d'Étaples à Bossuet[1]

I. Mercure Trismégiste nous est venu d'Italie[2]. En 1494, Lefèvre d'Étaples publie avec un commentaire le Pimandre latin de Marsile Ficin, c'est-à-dire les traités I à XIV du *Corpus hermeticum*[3] ; il le réédite en 1505, en y ajoutant l'*Asclepius* et le *Crater Hermetis* de Ludovico Lazarelli, et en munissant les textes d'un commentaire plus étendu[4] ; en 1507, Symphorien Champier publie, avec une dédicace à Lefèvre d'Étaples et un commentaire, les *Définitions d'Asclepius* dans la traduction de Lazarelli[5].

Le recueil de Lefèvre d'Étaples est mis en français par Gabriel du Préau en 1557[6]. La traduction du *Crater Hermetis* est désignée par le titre suivant : *Dialogue de Louis Lazarel, poète chrétien à Ferdinand Roy intitulé le bassin d'Hermès, auquel il traite de la manière de connaître Dieu et soi-même* ; le titre courant porte partout « De la connaissance de Dieu et de soi-même ». Nous

1. Bibliographie générale. A. D. Nock et A. J. Festugière, *Corpus hermeticum*, t. I ; Poimandrès, t. I, Traités II-XII ; t. II, Traités XIII-XVIII, Asclepius, Paris, Les Belles Lettres, 1945 ; Walter Scott et A. S. Ferguson, *Hermetica*, IV, Testimonia, Oxford, 1936 ; A. J. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, Paris, 1950-1954, 4 vol. ; *Testi umanistici su l'ermetismo*, introduction de E. Garin, Rome, 1955 ; *Umanesimo e Esoterismo*, Atti del V. Convegno internazionale di Studi Umanistici, Padoue, 1960.

2. *Mercuri Trismegisti, Liber de potestate et sapientia dei* e graeco in latinum traductus a Masilio Ficino, Trévise, 1471.

3. *Mercuri Trismegisti Liber de potestate et sapientia dei* per Marsilium Ficinum traductus, W. Hopyl, 30 août 1494, in-4°.

4. *Pimander, Mercuri Trismegisti liber de sapientia et potestate Dei Asclepius ejusdem Mercuri liber de volontate divina. Item Crater Hermetis a Lazarelo Septempedano*, Henri Estienne, 1er avril 1505, in-4°.

5. Symphorien Champier, *Liber de quadruplici vita. Theologia Asclepii Hermetis Trismegisti discipuli cum commentariis Domini Symphoriani*, Lyon, Et. Gueynard, 31 janvier 1507, in-fol. Il s'agit des *Diffinitiones Asclepii*, traduites en latin par Lazarelli qui constituent les traités XVI, XVII et XVIII du *Corpus hermeticum*, t. II, 222-255. Cf. Cesare Vasoli, *Temi e fonti de la tradizione hermetica in uno sritto di Symphorien Champier* et sa réédition des Diffinitiones et du Commentaire de Champier in *Umanesimo e esoterismo*, pp. 235-289.

6. Gabriel du Preau. *Deux livres de Mercure Trismégiste Hermès* très ancien théologien et excellent philosophe. *L'un de la puissance et sapience de Dieu. L'autre de la volonté de Dieu.* Avec un dialogue de *Loys Lazarel*, poète chrétien, intitulé le *bassin d'Hermès*, le tout traduit de grec en français... Paris, Estienne Grouleau, 1557, in-12.

retrouvons ici ce « socratisme chrétien » dont M. Gilson a montré l'importance dans l'histoire de la pensée chrétienne [1]. Dans l'œuvre de Lazarelli, comme dans celle de Pic de la Mirandole, apparaissent ce qu'on pourrait appeler des variations hermétistes sur le « Connais-toi toi-même ». M. Garin en a tracé la préhistoire dans son grand article sur *La dignitas hominis e la letteratura patristica* [2]. C'est dans cette ligne que l'hermétisme a eu en France l'influence la plus profonde, en particulier au XVII^e siècle. Lefèvre d'Étaples et Symphorien Champier sont très sensibles à la valeur apologétique des écrits hermétiques, mais très préoccupés d'orthodoxie, comme l'a bien vu M. Walker [3]. Dans son commentaire, Lefèvre d'Étaples dénonce souvent les erreurs d'Hermès, les *lapsus Hermetis* ; et c'est dans une rédaction atténuée qu'il a publié l'œuvre de Lazarelli [4].

II. La fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e ont été l'âge d'or de l'hermétisme religieux. C'est entre 1570 et 1580 que les frères de la Boderie publient leurs traductions de Marsile Ficin de Pic de la Mirandole, de Georges de Venise [5]. François de Foix de Candale publie l'édition gréco-latine du Pimandre en 1574 ; et en 1579, dans son grand commentaire français, il prolonge la tradition apologétique de Ficin, de Lazarelli et de Lefèvre d'Étaples [6]. Mais un autre trait apparaît chez lui en pleine lumière : la liaison profonde de l'hermétisme et des spéculations pythagoriciennes sur les nombres. Le texte essentiel est ici la préface des *Eléments d'Euclide*, publiés en 1578 [7]. Elle débute par l'éloge de la connaissance de soi « que les plus sages des anciens ont toujours recommandée comme accès à la connaissance de toutes choses ». Puis, Candale passe en revue les diverses connaissances humaines : la jurisprudence, la médecine, la rhétorique, la grammaire, et pour finir il proclame la primauté des mathématiques :

1. E. Gilson, *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Paris, 1932. T. II, chap. I. « La connaissance de soi-même et le socratisme chrétien », pp. 1-22.
2. Extrait de la *Rinascita*, I (1938), pp. 102-146.
3. Cf. D. P. Walker, *The prisca theologia in France*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. XVII (1954), pp. 204-259 ; cf. aussi *Orpheus the theologian and Renaissance Platonists*, t. XVI (1953), pp. 100-120.
4. Cf. in *Testi Umanistici*, l'introduction critique de M. Dini et ses extraits du *Crater Hermetis*, pp. 24-33 et 51-74.
5. Cf. J. Dagens, *Bibliographie chronologique de la littérature de spiritualité et de ses sources*, Paris, 1952 ; années 1572, 1573, 1578, 1579.
6. François de Foix de Candale, *Le Pimandre de Mercure Trismégiste...* avec collation de très amples commentaires... Bordeaux, S. Millanges, 1579, in-fol. ; cf. J. Dagens, *Le commentaire de Pimandre de François de Candale*, in *Mélanges Mornet*, Paris, 1951, pp. 21-26.
7. Euclidis Megarensis... *Elementa*, Paris, Jacques Du Puys, 1578, in-fol.

Comme je m'enquérais de la nature de chaque science pour faire élection de celle qui illuminerait l'âme de certitude et de vérité, je lus dans Cicéron, qui le tenait lui-même de Pythagore, que les nombres et les principes mathématiques étaient à l'origine de tout... que nombreuses étaient les sentences des philosophes qui mettaient au dessus de tout la géométrie et les autres sciences mathématiques. J'en vins donc à penser qu'il y avait quelque chose de divin dans ces disciplines, et qu'une inspiration divine devait se communiquer à ces seuls esprits qui étaient avides de l'intelligence du vrai et non du faste de la dispute ; et que ces sciences, plus encore que toutes les autres, entraînaient leurs adeptes à la poursuite de la vertu et de la vérité, et qu'elles étaient les plus proches de la certitude et de la vérité. C'est pour ces raisons que j'ai jugé que les sciences qui reposent sur un fondement confus, instable, incertain ou bas, n'étaient pas un objet digne de l'esprit humain, mais bien celles qui attachées à la vertu et à la vérité élèvent l'intelligence à sa forme originelle au prix d'une culture persévérante.

Et ce thème, comme celui de la connaissance de soi, est encore un thème apologétique :

La lecture des Saintes Lettres [continue en effet Candale], est évidemment le moyen le plus puissant de restituer à l'âme sa candeur primitive par le don de l'éternelle clémence divine, et de rouvrir pour tous les mortels l'accès à la félicité perpétuelle, obstrué par la chute de notre premier père. Mais je pense qu'immédiatement après elles doivent venir les disciplines mathématiques, illuminées de vérité et de certitude, et dont la nature a si merveilleusement associé l'intelligence à notre âme que, suivant Platon, quand l'âme est mise en présence de ce qu'elles ont de plus difficile, elle n'a point à l'apprendre, mais à s'en souvenir.

Cette idée de la valeur spirituelle des mathématiques aura une grande fortune au XVII^e siècle. Elle anime, dans un contexte cartésien, la préface, rédigée par Nicole, des *Nouveaux éléments de géométrie* (1668), mais on la retrouve, dans l'esprit de Candale, au cœur de l'œuvre de Kepler et de celle de Mersenne. Dans le *Traité de l'harmonie du monde* (1619) [1], Kepler lie étroitement les spéculations sur les nombres et les doctrines hermétistes : « Tout se fait par harmonies, écrit-il, il n'y a aucun doute que Pythagore *hermétise*, ou bien qu'Hermès *pythagorise* » ; et rattachant lui-même le thème scientifique au thème religieux, Kepler termine sa grande digression sur Hermès en remarquant que pour le pythagoricien Proclus la théologie est dans la contemplation des nombres. Il semble bien que François de Candale ait eu sa part dans ce rajeunissement de la mystique arithmétique ; on sait d'autre part que c'est son texte, et non plus celui de Ficin, qui a été choisi par le franciscain Hannibal Rossel pour son énorme commentaire du Pimandre, publié en 1630, mais dont la dédicace est de 1585 [2].

1. KEPLER, *Opera omnia*, *Munich*, t. VI, 1940 : *Harmonices mundi lib. III*, pp. 99-100. Dans un autre passage Kepler conteste les idées de Bodin sur les harmonies, pp. 186-205.
2. ROSSEL, Le R. P. Hannibal, O. F. M., *Divinus Pymander cum commentariis*, Cologne 1630, 6 tomes en un vol. in-fol.

III. Cette influence de l'hermétisme religieux a touché les protestants et les catholiques, favorisant, chez les uns et chez les autres, les tendances les plus iréniques. Du côté protestant, il faut surtout citer Duplessis-Mornay, qui, dans son livre *De la vérité de la religion chrestienne* (1582), fait l'accueil le plus libéral à toutes les autorités de la *prisca theologia* : Mercure Trismégiste, Orphée, Zoroastre, les Sibylles, et aussi les cabalistes. Il semble qu'il ait une prédilection particulière pour Mercure Trismégiste « qui est, dit-il (si vraiment ses livres sont de lui, et pour le moins sont-ils bien anciens) la source de tous »[1]. Il n'affirme donc plus l'authenticité des écrits hermétiques, mais du moins leur très haute antiquité, et cela lui suffit. Car tandis que « les doctrines humaines, plus le monde s'avance et plus elles s'éclaircissent, les doctrines divines ne sont jamais plus claires que près de la source [1]. Aussi Platon et Aristote même, quand ils parlent de la divinité, de la création et autres mystères semblables, allèguent-ils volontiers « le dire ancien, le témoignage de l'antiquité, venu de main en main, comme le plus certain des choses qui excèdent l'homme,... et ne l'estiment pas moins qu'une démonstration bien formée »[2].

Dans cette perspective, on ne s'étonnera pas que Duplessis-Mornay fonde ses démonstrations apologétiques sur les *théologiens anciens* et particulièrement sur le plus ancien de tous : Mercure. Le Pimandre prouve l'existence de la divinité, et aussi celle d'un Dieu unique en se fondant sur la connaissance de l'homme : dans son corps toutes les parties sont faites l'une pour l'autre ; mais en l'âme de l'homme, l'unité reluit encore plus clairement... « Il a vie, il a sens, il a mouvement, tout cela dispensé, animé et conduit par une seule âme, voilà déjà une unité. » Mais cette âme vient encore se resserrer dans l'entendement, qui est « l'âme de l'âme ; et cet entendement, tout un qu'il est, connaît et fait infinies choses, se trouve sans bouger en mille lieux, traverse les mers, pénètre les cieux, perce jusqu'aux abîmes de la terre »[3].

Dans le chapitre suivant, Duplessis cite de nouveau les écrits hermétiques pour établir que la sagesse du monde a reconnu le vrai Dieu ; on y trouve un beau résumé de la théologie du Trismégiste :

1. *De la vérité...*, pp. 50-51.
2. *Ibid.*, pp. 124-125.
3. *Ibid.*, p. 33.

Il appelle Dieu : le Père du Monde, le Créateur, le Principe, la Gloire, la Nature, la Fin, la Nécessité, la Rénovation de toutes choses, l'Action de toutes Puissances, la Puissance de toutes actions, Seul Saint, Seul non engendré, Seul Éternel, Seigneur de l'Éternité et l'Éternité même, Seul et par qui un seul monde, Seul et lui-même Tout, sans Nom et meilleur que tout Nom[1].

Dans ce passage, des thèmes dionysiens se mêlent aux thèmes hermétistes ; ils apparaissent encore plus clairement dans le chapitre suivant consacré à l'incompréhensibilité de Dieu : « Toute la nature n'est pas suffisante de nous apprendre quel il est ; ni l'homme en icelle d'y rien comprendre, et, comme dit Denys, la plus grande chose que nous puissions savoir de son essence est que nous n'en pouvons rien savoir. Ainsi il faut avec le Trismégiste l'appeler en nous taisant, et lui dire avec David : Seigneur, la meilleure louange que je te puisse donner, c'est un silence. »[2] Ainsi, la Bible, le Trismégiste et Denys rendent le même témoignage.

Duplessis-Mornay retrouve aussi dans le Trismégiste les vérités de la création dans le temps, et de l'immortalité de l'âme, niées par les Averroistes ; celle de la Providence, niée par les Epicuriens ; celle de la Trinité. Mais ici, le Pimandre n'est pas la source dernière. Les Égyptiens « conversaient » avec les Hébreux, et c'est chez eux qu'ils ont appris cette vérité ; et Duplessis cite les passages de la Bible qui affirment la Trinité et l'autorité des docteurs juifs qui la reconnaissaient, avant que la venue du Christ leur eût rendu cette doctrine suspecte[3]. Ainsi, tandis que pour François de Candale, Mercure Trismégiste est antérieur à Moïse et a donc été favorisé d'une révélation particulière, pour Duplessis-Mornay, il a pu s'instruire auprès des Hébreux des vérités religieuses qui dépassaient la raison humaine. L'histoire de la chute de l'homme se trouve également dans le Pimandre : « Hermès [...] reconnaît partout la corruption humaine, jusqu'à dire qu'il n'y a rien que mal en nous, et qu'il n'y a moyen d'aimer Dieu qu'en nous haïssant [...] vérité que d'ailleurs il embrouille par ses spéculations accoutumées. »[4] Il a connu aussi, le premier des philosophes païens, que Dieu est le but et le bien de l'homme.

Le livre de Duplessis-Mornay est certainement l'exposé le plus complet de la théologie hermétique de tradition ficinienne. Du Bartas, dans sa *Deuxième semaine*, se montre beaucoup plus

1. *Ibid.*, p. 51.
2. *Ibid.*, pp. 80 et 87.
3. *Ibid.*, p. 138.
4. *Ibid.*, p. 532.

sobre. Il prend cependant à son compte le récit de Josèphe sur les deux colonnes, qui auraient miraculeusement conservé après le déluge la tradition de la science primitive :

> Mais sachant bien que Dieu ravagerait le monde,
> Une fois par la flamme, une autre fois par l'onde,
> Cabale héréditaire, ils surhaussent maçons
> La superbe grandeur de ces piliers bessons,
> Et les font par longtemps loyaux dépositaires,
> En faveur de leurs fils, de cent doctes mystères [1].

Simon Goulart, commentateur de Du Bartas, annote ce passage sans aucune bienveillance, « Noé et ses fils, dit-il, avaient ces sciences assez bien gravées en esprit pour en assurer la transmission. » Il est visible qu'il voit dans les *Colonnes* une fable de Josèphe, et qu'il n'a aucune sympathie pour les rêveries cabalistes. Nous sommes très loin de l'accueil émerveillé que fait Duplessis-Mornay aux traditions les plus douteuses de la *prisca theologia*.

IV. Jean-Pierre Camus est, sans doute, le plus fécond et le plus pittoresque de ces humanistes dévots qui ont essayé de mettre au service de la religion tous les trésors de la culture. Son dessein, dans les premiers volumes des *Diversités*, c'est d'enrichir la pensée chrétienne des dépouilles des traditions antiques, qu'elles soient grecques, romaines, hébraïques ou égyptiennes. Dans un traité apologétique, dédié à Pierre de Villars, archevêque et Comte de Vienne, il illustre les contrariétés de l'homme par un très célèbre passage de l'*Asclepius* : « C'est un prodigieux animal que l'homme, et l'appelait Mercure Trismégiste un grand miracle, *magnum miraculum*, pétri de deux parties quasi diamétralement opposées. » [2] Il a été aussi très intéressé par les spéculations de la cabale chrétienne. Lui-même a connu, dit-il, un grand cabaliste [3], et il a lu les principaux des modernes [4] : l'*Heptaple* de Pic de la Mirandole, l'*Harmonie du monde* de Georges de Venise, l'*Alphabet mystique* de Chéradame, Reuchlin : « le plus méthodique des écrivains de cet art », Paul Ricci, Agrippa, Galatin, et enfin le *Traité des chiffres et secrète manière d'écrire* de Blaise de Vigenère, « très grand mais confus cabaliste de ces derniers jours ». Il caractérise ingénieusement leur démarche intellectuelle. Tandis que Saint Paul nous invite à nous élever des choses visibles

1. Du Bartas, *Seconde semaine*, Deuxième jour, Les Colonnes, v. 53-58.
2. J. P. Camus, *Diversités*, t. III, 1610, fol. 184.
3. *Diversités*, t. VI, p. 409.
4. *Diversités*, t. II, 1609, fol. 169.

aux choses invisibles. « les cabalistes ou secrets théologiens des hébreux, en leur occulte science, font ainsi leurs descentes du monde archétype au céleste, du céleste à l'élémentaire que nous habitons, laquelle façon d'enseigner a été imitée de Platon, philosophe indubitablement cabaliste »[1]. Les talmudistes et Aristote « procèdent tout au contraire de bas en haut ». Camus leur donne raison, en se fondant sur un texte de Saint Augustin. Mais il n'est pas moins tenté par les spéculations des « hébrieux cabalistes ». Comme Duplessis-Mornay, il rapproche leurs enseignements de ceux de Denys d'Aréopagite ; à eux seuls il appartient de discourir des mystères du Dieu caché :

C'est ce grand *Bélimah* du silence, dans lequel, comme dans un hâvre de grâce et un port très assuré, se garent et se retirent tous les cabalistes, après avoir bien discouru, ratiociné, conjecturé, tourneboulé selon les principes de leur art très subtil. C'est cette profonde ténèbre et aveuglement très sage des âmes plus relevées, auquel elles se trouvent à la contemplation des hauts mystères de la Divinité, c'est cette obscurité très expresse, ce haut et coi silence que Saint Denys, ce grand Cabaliste, va tant prisant et recommandant, en sa haute et divine Théologie, qu'il appelle mystique ou contemplative et spéculative[2].

Les cabalistes sont à l'origine de la philosophie, Pythagore dépend d'eux, et aussi Platon qui a connu la Bible : « Qu'est-ce que le *Cratyle* sinon une cabale déguisée ? »[3] Exposant la théorie des trois mondes, il remarque au passage que le Ternaire a été de tout temps révéré comme le plus saint et sacré de tous les nombres par les Ethniques, Poètes et Philosophes[4].

Il semble que l'influence de saint François de Sales ait été fatale aux spéculations cabalistes et hermétistes de Camus. Il n'y en a guère de traces dans ses livres plus tardifs.

Le tome II des *Diversités* n'a pas eu un grand retentissement. En revanche, l'œuvre de Mersenne a toujours été au centre de l'actualité scientifique. Sa position sur les questions qui nous occupent est très complexe. Il connaît le mémoire de Casaubon[5] et accepte ses conclusions critiques : il ne croit donc plus à l'ancienneté des écrits hermétiques. Il reproche à Fludd d'accorder au Pimandre une autorité comparable à celle de l'Évangile[6] ; le commentaire de François de Candale est pour lui un écrit

1. *Ibid.*, fol. 1 et 2.
2. *Ibid.*, fol. 111 r.
3. *Ibid.*, fol. 236 v.
4. *Ibid.*, fol. 235 v.
5. Casaubon, *Exercitationes XVI ad Card. Baronii Prolegomena in Annales*, Londres, 1614.
6. *Correspondance de Mersenne*, t. II, p. 444.

suspect [1]. Il réfute, en 1623, les *Problemata* cabalistes de Georges de Venise [2] ; mais il tient qu'il y a une cabale vraie qui est digne de louanges [3], et comme Kepler, il a écrit sur l'Harmonie universelle [4]. Il est bien remarquable que la pensée de ces deux initiateurs de la science moderne ait eu son point de départ dans des spéculations néo-platoniciennes sur la signification mystique des nombres. Il faudrait que ces questions fussent reprises par un historien des sciences [5].

V. Nous laisserons de côté Bérulle [6] et aussi le « platonisme de l'Oratoire ». Nous terminerons par deux écrivains — très inégaux — de la seconde moitié du XVII^e siècle : Desmarets de Saint-Sorlin et Bossuet.

Desmarets de Saint-Sorlin a été si mal traité par Nicole que la tentation de la réhabilitation est presqu'irrésistible. Il ne faut pas trop y céder ; l'abbé Bremond a très bien montré que les *Délices de l'esprit* [7] sont un livre plaisant, parfois charmant, et qui expose sur la vie spirituelle des vues assez raisonnables et traditionnelles ; mais ceci n'est vrai que des deux premières parties du bel in-folio ; les deux dernières, qui contiennent, au dire de Desmarets, « des choses plus hautes et plus profondes », sont un monument d'extravagance. Elles commentent en quatre cents pages l'Apocalypse et la Genèse : « Allégories ridicules », dit Nicole [8] ; « symbolismes saugrenus », dit l'abbé Bremond [9]. Mais ces allégories et ces symbolismes, Desmarets les place sous le patronage illustre du « Prince de la Mirande ». Il cite dans la préface de sa IV^e Partie un long passage du *Discours de la dignité de l'homme* [10] qui fonde la tradition d'une interprétation secrète des livres de Moïse et aussi du Nouveau Testament ; et dans son exposé, il s'inspire parfois de l'*Heptaple*. Il est inutile de commenter ces

1. *Ibid.*, t I, pp. 327-328 et 353.
2. *Observationes et Emendationes ad Francisci Georgii Veneti problemata*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1623 ; cf. Corr. T., p. 139.
3. *Corr.*, t. I, p. 464.
4. Mersenne, Traité de l'harmonie universelle... par le sieur de Sermes, Paris, 1627, in-12.
5. Il y a d'excellentes indications dans l'introduction de M. Garin aux *Testi umanistici*. Cf. aussi Frances A. Yates, *The French Academies of the sixteenth Century*, Londres, 1947.
6. J. Dagens *Bérulle et les origines de la restauration catholique*, P., 1952, pp. 19-23, 272-277 ; *Pic de la Mirandole et Bérulle* in *Pensée humaniste et tradition chrétienne*, P. 1950, pp. 279-286.
7. H. Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux*, t. VI, pp. 445-518.
8. Nicole, *Les Visionnaires*, Liège, 1667. Première Visionnaire, pp. 53-55, 61.
9. Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Délices de l'esprit*, Paris, 1659, in-fol., Préface de la quatrième Partie. Cf. G. Pico Della Mirandola, *De hominis dignitate*, éd. E. Garin, Florence, 1942, pp. 154-158.
10. H. Bremond, t. VI, p. 516.

« Délires de l'esprit » [1]. Nous n'avons cité cet avatar singulier de la mystique chrétienne que pour appeler que nous sommes dans un domaine où le ridicule côtoie fréquemment de hautes pensées.

*
* *

Bérulle participait encore à l'ivresse platonicienne de la fin du XVI^e^ et du début du XVII^e^ siècle. Les doctrines de Marsile Ficin étaient encore vivantes à l'Académie du Palais et dans le cercle de la reine Margot. Au temps de Bossuet, le climat intellectuel est bien changé. Mais il a gardé des générations humanistes la connaissance profonde de l'antiquité chrétienne. Bossuet lit Marsile Ficin, mais c'est surtout chez les Pères de l'Église grecque et latine, un Grégoire de Nysse, un Lactance, qu'il retrouve les Thèmes hermétistes.

Le *Sermon sur la mort* (1662) contient une célébration de la grandeur de l'homme qui est sans doute la plus magnifique expression française d'un thème cher à la renaissance italienne [2]. La source dernière de Bossuet est un texte du *De natura deorum* ; mais ce texte [3], d'origine stoïcienne, a été très vite incorporé à la littérature hermétique ; le père Festugière l'analyse longuement [4] ; on en retrouve des échos dans le traité du *Corpus hermeticum* et dans l'*Asclepius* ; il a été également utilisé par Nemesius d'Emèse, par Saint Basile, par Saint Grégoire de Nysse [5]. On sait par Gentile [6] qu'il est une des sources de l'écrit de Manetti sur la dignité de l'homme, et qu'on le retrouve chez Marsile Ficin et chez Campanella. Comme M. Busson le suggère [7], la vraie source de Bossuet est sans doute Marsile Ficin, qui dans sa *Theologia platonica* avait déjà tiré de l'excellence humaine une preuve de l'immortalité de l'âme. Mais Bossuet a une autre source, plus profonde : c'est le sentiment d'optimisme, de réussite humaine du XVII^e^ siècle, qui s'exprime chez lui, comme chez Bacon, Descartes et Pascal. C'est cette confiance dans les pouvoirs humains, qui rattache le plus profondément le XVII^e^ siècle français au Quatrocento italien.

1. *Mémoires du P. Rapin*, éd. L. Aubineau, P., 1865, T. III, p. 389.
2. Au début du second point.
3. E. de Saint-Denis, *Un développement de Cicéron utilisé par Bossuet*, R. H. L., XLVII (1947), pp. 128-135. Il s'agit du De natura deorum, II, 60-61.
4. *La révélation d'Hermès Trismégiste*, t. II, Le dieu cosmique, chap. XIII, Le témoignage de Cicéron sur la religion cosmique, pp. 370-459.
5. *Ibid.*, p. 609 et Garin, *La « dignitas hominis »...*, pp. 109-115.
6. Gentile, *Il pensiero italiano del Rinascimento*, 3^e^ éd., 1940, pp. 71 sqq.
7. H. Busson, *La religion des classiques*, P., 1948, pp. 401-402.

Ce texte du *Sermon sur la mort* n'est pas isolé dans l'œuvre de Bossuet. Nous retrouvons dans le *Sermon sur le culte dû à Dieu* (1666) un autre thème hermétiste. La nature, dit Bossuet, veut adorer Dieu autant qu'elle en est capable. Celles des créatures qui sont privées de raison et de sentiment n'ont point de cœur pour aimer Dieu, ni d'intelligence pour le comprendre :

Mais l'homme, animal divin, plein de raison et d'intelligence, et capable de connaître Dieu par lui-même et par toutes les créatures est aussi pressé par lui-même et par toutes les créatures à lui rendre ses adorations. C'est pourquoi il est mis au milieu du monde, mystérieux abrégé du monde, afin que contemplant l'univers entier et le ramassant en soi-même, il rapporte uniquement à Dieu et soi-même, et toutes choses, si bien qu'il n'est le contemplateur de la nature visible qu'afin d'être l'adorateur de la nature invisible qui a tout tiré du néant par sa souveraine puissance [1].

On reconnaît ici un thème de Pic de la Mirandole repris déjà par Bérulle : l'homme placé au centre de l'univers pour contempler et louer l'œuvre divine ; mais Lactance est ici la source principale [2], c'est un commun retour à l'antiquité chrétienne qui rapproche la pensée et les expressions de Bossuet de celles des platoniciens de Florence. Il faudrait aussi commenter un troisième texte, qui a été inspiré à Bossuet par Grégoire de Nysse :

Comme tout devait être mis en la puissance de l'homme, Dieu le crée après tout le reste, et l'introduit dans l'univers, comme on introduit dans la salle du festin celui pour qui il se fait, après que tout est prêt et que les viandes sont servies. L'homme est le comblement des œuvres de Dieu, et après l'avoir fait comme son chef-d'œuvre, il demeure en repos [3].

On voit que le thème de la dignité de l'homme, prouvée par sa place dans l'univers, est une des constantes de la pensée de Bossuet. Sa véritable cosmologie, celle des *Sermons* et des *Élévations*, est celle des Pères de l'Église, et non point celle de Ptolémée ou de Copernic. Ce qui lui importe, ce n'est pas que le soleil tourne autour de la terre, c'est que l'homme soit au centre de l'univers pour contempler l'univers et louer Dieu. C'est là le fondement vrai de sa dignité, de son empire sur la nature que le péché a affaibli et dont il ne nous a laissé que quelques malheureux restes. Mais l'homme déchu n'en est pas moins le « comblement des œuvres de Dieu » et son « chef d'œuvre ».

Bossuet a donc incorporé à sa pensée religieuse des thèmes hermétistes, mais dans la mesure où il les retrouvait dans l'antiquité chrétienne. Mercure Trismégiste, qu'il ne nomme jamais

1. Bossuet, *Œuvres oratoires*, éd. Urbain et Lévesque, t. V, pp. 106-107.
2. *Hermetica*, t. IV, p. 23. Div. inst. 7, 9, 11.
3. *Élévations sur les Mystères*, troisième semaine, quatrième élévation, *in fine*. Cf. Grégoire de Nyssé, *La création de l'homme*, trad. J. Laplace, 1953, chap. II, p. 91.

dans ses *Sermons* ni dans ses *Elévations*, n'est plus pour lui une autorité théologique. Ce n'est pas qu'il ait été touché par la critique de Casaubon. Mais l'usage qu'il fait de la légende hermétique dans le *Discours sur l'histoire universelle* est très caractéristique de son attitude en face des théologiens païens. A première vue son Égypte est celle de Marsile Ficin et du P. Kircher [1] ; si elle ignore la critique moderne, elle est fondée sur une connaissance profonde des sources antiques ; Hérodote, Diodore de Sicile, Clément d'Alexandrie, y sont utilisés avec une exactitude qui justifie les éloges traditionnels depuis Brunetière et Rébelliau sur l'érudition historique de Bossuet ; il travaille de première main, et il semble que les ressemblances avec le P. Kircher s'expliquent par l'utilisation de sources communes. En tous cas pour l'esprit, le contraste est absolu entre l'œuvre du père Kircher et celle de Bossuet. Pour le Jésuite, comme pour Ficin, l'Égypte est maîtresse de religion. Celle de Bossuet est curieusement laïcisée ; elle est la mère des inventions utiles : arithmétique, astronomie, médecine ; Bossuet loue la politique des anciens égyptiens, leur amour de la patrie, leur science de l'éducation. Ils ont été des maîtres de sagesse pour les grecs, au témoignage de Platon, et même pour Moïse, au témoignage des Actes des apôtres, mais l'Égypte n'est plus pour lui « l'image du ciel » et le « temple du monde » suivant les formules de l'Asclepius reprises encore par le père Kircher [2]. Bossuet, qui s'indigne contre les rites chinois n'a pas de sympathie pour les rites égyptiens. La culture humaniste est encore vivante chez lui, précise et savante ; mais l'esprit des humanistes du Quatrocento était de conciliation et d'harmonie tandis que Bossuet, dans la tradition augustinienne, raidit les oppositions entre les sagesses antiques et la Sagesse chrétienne.

Le *Discours sur l'histoire universelle* est le mausolée somptueux de l'antiquité des humanistes. Les tomes épais de Bayle achèveront de ruiner les légendes sur lesquelles se fondaient l'autorité de Mercure Trismégiste, d'Orphée et des Sibylles. Ces apocryphes disparaîtront des traités d'apologétique. Houtteville dans sa notice sur le livre de Duplessis-Mornay, consacre le discrédit du système : « Je ne crois pas qu'on approuvât aujourd'hui de longues et fréquentes citations de philosophes, d'oracles et de poètes profanes, en preuve du péché originel et de la trinité des personnes dans l'essence divine. Ce n'est point par de telles autorités, la

1. A. Kircher, S. J., *Œdipus Aegyptiacus*, Rome, 1652-1653, 2 vol. in-fol., t. I, pp. 113-163.
2. *Ibid.*, p. 142.

plupart même très équivoques, qu'on amènera les incrédules à la foi de nos dogmes »[1].

A vrai dire, cette décadence de la *prisca theologia* n'est qu'un aspect particulier d'une crise beaucoup plus générale. Dès la seconde moitié du XVII[e] siècle, les deux antiquités sont mises en question : la sacrée et la profane. Dans le domaine religieux, cette attitude n'est pas seulement le fait des hétérodoxes. C'est le P. Petau[2] qui porte des coups décisifs à l'idée d'une tradition unanime des Pères et qui ruine l'illusion d'un accord profond entre platonisme et christianisme, particulièrement en ce qui concerne le dogme de la Trinité. « Il réfute ceux qui ont de la vénération pour les platoniciens et qui les regardent comme des philosophes éclairés lesquels ont eu je ne sais quelle idée des trois personnes. Il les voit au contraire à l'origine des fausses opinions et des hérésies des trois premiers siècles. »[3] Ainsi s'effondrait la grande synthèse florentine qui, pendant près de deux siècles, avait agi si puissamment sur la pensée chrétienne catholique et réformée ; ainsi se dissipait l'idée d'une harmonie entre les « pieux philosophes de l'antiquité », la Bible et la tradition des premiers siècles chrétiens. On comprend que des penseurs traditionnalistes comme Bossuet[4] ou Bullus, « savant protestant anglais »[5], aient accueilli avec beaucoup de mauvaise humeur une œuvre que Richard Simon exaltait et qui, en fait, inaugurait l'histoire critique des dogmes. Les auteurs que nous avons étudiés aujourd'hui se situent en deça de cet âge de la critique. Leur représentation du passé n'est plus la nôtre. Ceci explique que nos hermétistes et cabalistes aient été assez longtemps oubliés, et qu'un Bossuet même soit trop souvent « modernisé », ce qui est une façon de le méconnaître.

Jean DAGENS.

1. HOUTTEVILLE, *La religion prouvée par les faits*, t. I, 1722, p. CXLIX.
2. *Dogmata theologica*, 1644, 3 vol. in-fol.
3. Richard SIMON, *Bibliothèque critique*, Amsterdam, 1708, 4 vol. in-8 ; t. I, pp. 546-547.
4. MARTIMOR, *Le gallicanisme de Bossuet*, 1953, pp. 617-618.
5. Richard SIMON, *Ibid.*, p. 58.

A propos de la « Divine Comédie »

REFLEXIONS OSCILLANTES SUR LA TRADUCTION

Dante lui-même croyait toute poésie intraduisible. Il la définissait *fictio rhetorica musicaque posita*, « une invention oratoire mise en musique », et ajoutait :

> Partant, que chacun sache qu'il n'est rien de lié par les lois poétiques qui puisse passer de sa langue en une autre sans briser toute sa douceur et son harmonie. C'est pourquoi Homère n'a pas passé du grec en latin, comme les autres auteurs que nous avions d'eux [des Grecs]. C'est pourquoi les versets du psautier sont sans douceur de musique et d'harmonie : ils ont été traduits de l'hébreu en grec et du grec en latin et dès la première de ces traductions, toute musique s'était évanouie [1].

« Briser la douceur et l'harmonie », c'est bien détruire la poésie : la *fictio rhetorica* peut subsister, mais disloquée, sans le pouvoir d'incantation qui lui venait de la « musique », rythme et son. Tout au plus, si le traducteur est lui-même poète, peut-on espérer qu'il substituera une autre « harmonie » à celle qui ne peut passer d'une langue à l'autre et qu'à partir de la même « fictio rethorica », il créera un autre poème. Est-ce même possible pour la *Divine Comédie*, où la compénétration du thème conceptuel et de l'élément musical aboutit souvent à une identification, où l'image elle-même est fondue dans l'alliage ?

Six siècles après Dante, un traducteur anglais [2] des poèmes grecs, écrit :

> Un poème, à moins qu'on ne le considère comme un peu d'encre sur du papier, est une suite d'expériences — sons, images, pensées, émotions — à travers lesquelles nous passons si nous lisons ou écoutons d'une manière réceptive, en essayant de les recréer en nous, par l'imagination. En une telle

1. *Convivio*, I, VII ; II, XI. — *De Vulg. Eloq.*, II, IV, 2.
2. T. F. Higham (résumant A. C. Bradley) dans *The Oxford Book of Greek verse in translation*, 1938, pp. XXXVIII-XXXIX.

expérience poétique, *sens* et *forme* ne sont pas saisis à part, mais opèrent en commun. Ce qui existe, c'est un « *dire qui résonne* » [A resonant meaning]. Ce n'est que plus tard, à la réflexion, que l'aspect formel de la vraie poésie peut, d'une manière fictive, être détaché de l'aspect intelligible. Nous adoptons cette fiction pour un dessein de critique, examinant tantôt le sens du poème,... et tantôt son aspect formel, du point de vue, par exemple, de la versification, ou des éléments musicaux, ou du style... Mais le sens, en rigueur de terme, ne peut être exprimé d'aucune autre façon que par ces mots seuls, et l'on ne peut non plus rien changer à ces mots sans changer le sens.

Le *scholar* anglais pose, comme Dante, le problème de la traduction : celui qui ne transpose que le sens brut supprime le poème ; il lui enlève son être. C'est aussi la conviction de Valéry, telle qu'on peut en lire l'exposé dans sa Préface à la traduction des poèmes hongrois de Ladislas Mecs. Il a « une sorte d'expérience incomplète, parfois presque irritante » du « problème épineux » de la traduction poétique :

On m'a fait l'honneur de traduire en des langues très diverses certains de mes poèmes dont je serais bien intéressé de savoir l'apparence qu'ils ont prise et l'effet qu'ils peuvent produire après cette métempsychose linguistique qu'opère une traduction. Je dis « métempsychose » car la forme est le corps ou le physique d'une œuvre de langage : elle est ce qui se passe dans le milieu sensible, ce que nous essayons de façonner par l'ouïe, mais dans une matière verbale que nous a préparée notre peuple, au cours des âges, et qu'il ne cesse de modifier inconsciemment. Le reste est imaginaire ou abstrait. Il est idées, sentiments, volonté, choses internes ou intimes. Il est, sans doute, l'âme instantanée du poème. Mais cette âme est prose, car une idée est ce qui peut recevoir plusieurs expressions équivalentes et donc, ce qui peut passer d'une langue à l'autre : « être traduit ».

Il résulte cette conséquence choquante : que moins un ouvrage est poétique, moins il est altéré par sa traduction. La poésie est une tentative toujours téméraire de rendre indissolubles la forme et le fond d'un discours. C'est cette indissolubilité qui devrait être reconstituée aussi bien que possible par le traducteur. C'est une loi qui est bien plus impérieuse encore que celle qui exige l'exactitude du sens : la plus étroite fidélité, quand il s'agit de poésie, s'impose...

La « fictio rhetorica », de Dante, est « le reste imaginaire ou abstrait », selon Valéry, « idées, sentiments, volonté, choses internes ou intimes » ; « âme » du poème. Mais cette âme est prose, « puisqu'une idée peut recevoir des expressions équivalentes, « se traduire ». — La « musica », au contraire, c'est le « corps ou le physique de l'œuvre », « ce que nous essayons de façonner par l'ouïe », et qui ne peut suivre l'âme-prose dans sa « métempsychose ». Mais peut-on même parler d'un élément prosaïque transposable chez Dante ? Sauf dans les rares moments où l'indomptable veine poétique ne réussit pas à transformer l'élément doctrinal et à se l'assimiler — c'est-à-dire quand la « tentative téméraire de rendre indissoluble la forme et le fond » subit un échec, reste-t-il des éléments de pensée « pure » chez Dante ? Et en quoi donc consis-

tera la « fidélité » de son traducteur éventuel ? Plus loin, Valéry distingue *deux* moyens qui donnent à un poète la possibilité de communiquer le « mouvement lyrique »...

expression de l'état chantant hors duquel toute poésie n'est qu'un discours assez absurde et tout inutile. L'un est évidemment le *rythme* ; l'autre, plus difficile encore à définir avec précision, consiste dans l'abondance, l'intensité et la diversité des *images* que la logique, la vraisemblance, le sujet même et l'économie ordinaire de la parole utilisable semblent avoir peine à contenir.

Valéry ne dit pas nettement que ce dernier élément est intraduisible. Mais, en ce qui concerne Dante, dans la mesure même où les *images* sont l'un des deux moyens d'expression de « l'état chantant » ; où, liées au rythme, elles s'unissent à lui pour communiquer le « mouvement lyrique », et constituer la « musica » dans laquelle vient se fondre la « fictio rhetorica », elles participent à l'immutabilité proprement poétique et ne se transposent pas, du moins sans une altération considérable.

Or, c'est un fait que presque toujours chez Dante rythme, son, image, idée forment un tout infrangible. L'enchantement produit par ses hendécasyllabes vient de leur musique verbale, de leurs raccourcis d'images, de leur puissance concentrée d'émotion et de pensée, le tout à la fois et indissolublement, comme l'eau d'un diamant tient à sa taille et à sa sertissure. Le dantologue italien Casella écrit :

Les procédés rythmiques n'acquièrent leur valeur propre que par leur [...] correspondance avec le rythme intérieur [...]. Tout est obtenu chez Dante par des moyens minuscules : une diérèse [1] [...] l'éclat de certains accents, un rythme qui se déroule en absolue adhérence avec l'onde du sentiment. [...] Il suffit de penser à certains vers de Dante qui se trouvent au centre d'une comparaison, après une forte pause, pour entendre la mélodie voilée des lents allongements qui mettent en valeur chaque césure et relâchent à l'extrême l'arc de l'hendécasyllabe, pour le tendre à nouveau et le lâcher d'un coup, de sorte qu'il vibre en une fuite de notes infinie [2].

Comment traduire un vers d'apparence aussi simple que celui-ci, par exemple :

Venendo qui è affannata tanto
Purg, II, 111.

Que passera-t-il dans une autre langue de tout ce qu'il contient, et livre, de mélancolie, d'espoir, de lassitude, d'affectueuse confiance, autant par sa coupe et sa sonorité que par l'impression

1. Exemples : *Purgatoire*, II : *Marsia*, une fois avec synérèse, une fois avec diérèse, et l'effet obtenu ; *Paradis*, XVIII, 83 : gloriosi ; *Enfer*, X, 25 : patrïa.

2. Mario Casella, *Studi danteschi*, VIII : *Studi, sul testo della Divina Commedia*, IIe partie, pp. 29-30. A l'appui, l'auteur analyse Par. XXXI, 31-40 ; 43-48, 103-111 ; XXIV, 46-51, et des vers où césures et rythme tendent vers le chant, ont valeur expressive ; j'ajoute : et paralysent la traduction.

qu'il évoque : celle d'un voyage essoufflant et redoutable mis en contraste avec l'arrivée par un simple monosyllabe à la césure ? Que devient, dans les meilleures versions, l'admirable réussite de musique parlée qu'est justement la fin de ce chant II, où Dante ayant rencontré son ami le musicien Casella sur la plage qui conduit à la montagne du Purgatoire, l'a reconnu à sa voix et oublie, en l'entendant chanter

Amor che ne la mente mi ragiona

de se préparer à gravir le mont, tandis que Virgile l'oublie avec lui ? Si, comme le pense l'homonyme moderne de Casella, la correspondance avec le rythme intérieur, l'adhérence entre le rythme du vers et l'onde du sentiment sont presque instinctives et inconscientes chez les grands poètes, quel instinct ou quel mimétisme subtil permettra au traducteur de les retrouver ou d'en fournir d'analogues dans sa propre langue ? L'âme prosaïque de l'épisode tient en quatre mots : la musique fait oublier l'ascèse... Ne restera-t-il, une fois les versets transposés, qu'un « discours » assez absurde et tout inutile ? Cependant, comment renoncer à traduire Dante ?

Citons encore Valéry :

... tout poète a ce malheur d'être l'homme d'un seul langage. Sa voix ne résonne que dans une enceinte qui n'admet pas tous les humains. Il ne suffit pas d'avoir des oreilles pour l'entendre. Ses chances d'être écouté, goûté, admiré, d'émouvoir ou de charmer sont bornées par des frontières au-delà desquelles, si grand soit-il, il n'existe que nominalement, s'il existe. Tel auteur ne peut compter avoir prise que sur un million de personnes. Tel autre sur un peuple deux cents fois plus nombreux. Une sorte d'iniquité résulte donc de la naissance ici ou là, qui assigne à l'un une province, à l'autre un immense empire, comme elle attribue les héritages et les lignées. Et puis, il est des langues très différentes de celles qui se parlent dans les territoires voisins du leur. Elles n'ont pas de sœurs ni de cousines autour d'elles qui les rendent plus accessibles à plus de gens.

La langue italienne a des « sœurs » nombreuses ! Dante, qui abandonnait le latin pour le « vulgaire » afin d'être lu par les simples espérait même que l'italien, qu'il créait, se répandrait dans tout l' « empire », deviendrait langue universelle. La langue de la *Divine Comédie* n'est pas universelle, si son message, au dire de poètes comme T. S. Eliot et Claudel, le demeure encore.

« Dante est le plus universel des poètes de langue moderne », écrit Eliot [1]. Et Claudel, à son tour :

1. T. S. Eliot, *Dante, l'Enfer*. Le témoignage est intéressant, de la part d'un homme qui déclare n'être pas spécialiste et avoir appris tout seul l'italien. Il veut persuader le lecteur de l'importance de Dante comme maître : « je pourrais même dire le maître pour un poète écrivant en n'importe quelle langue ».

Seul de tous les poètes il a peint l'univers des choses et des âmes en se plaçant non pas du point de vue du spectateur, mais de celui du Créateur. [...] Il a essayé de donner, du temps au milieu duquel il était placé une histoire complète, traçant la figure définitive qu'il forme depuis les origines contingentes jusqu'aux résultats incommutables au sein de la sagesse de Dieu. Il épelle une des pages de ce Liber scriptus dont il est parlé à la Messe des Morts [1].

Un tel point de vue ne peut guère être dépassé ; mais, comme la synthèse médiévale — astronomie, cosmographie, géologie, géographie, histoire, — s'est effondrée, et, avec elle, l'imagerie inventée par les poètes, il faudrait, du même point de vue que Dante, mais en la greffant sur une imagerie scientifique nouvelle, reprendre une nouvelle évocation poétique de l'univers. Le poète actuel pourrait modifier à sa guise le paysage poétique de Dante, substituer des continents aux cités italiennes, et des « années-lumière » aux « ciels concentriques », la *Divine Comedie* serait un excellent point de départ pour remédier à la crise de l'imagination... si l'italien était une sorte d'espéranto littéraire comme le furent le grec pendant quelques siècles et le latin même après Dante. En fait, le langage créé par Dante gardait bien des caractères du latin alors universel, surtout tant que les langues romanes n'étaient pas plus différenciées et fixées. Il lui était plus facile d'être européen que maintenant et Dante pouvait, sans restreindre le nombre de ses lecteurs, insérer des vers en provençal sans prendre la peine de les doubler en toscan [2]. Néanmoins, même actuellement, l'italien n'est tout de même pas une barrière si infranchissable pour qu'elle fasse perdre toute espérance d'entrer dans le poème. Au début de son essai sur Dante, Eliot écrit :

Pour lire Dante j'ai besoin d'un recours continuel à la traduction. Cependant je suis certain qu'à raconter le processus de ma graduelle et encore incomplète connaissance de Dante, je viendrai en aide à qui doit partir d'où j'ai commencé : une élémentaire connaissance du latin, la teinture d'italien d'un voyageur et une traduction littérale *avec le texte en regard.*

Avec ce bagage, Eliot est arrivé à se pénétrer de Dante, dont l'importance est telle, dit-il, pour « quiconque veut apprécier la poésie moderne en n'importe quelle langue », qu'il ne tiendrait pas compte « de qui prétendrait *juger* de vers moderne sans connaître Homère, Dante et Shakspeare ».

Au « problème épineux » de la traduction, Eliot fournit donc

1. Claudel, *Positions et Propositions*, I, p. 175.

2. Un poète breton, Jean Pierre Calloc'h — le barde Bleimor — pouvait heureusement composer en breton et en français son beau poème *Ar er deulin*, A genoux (Plon, 1921) et se rendre ainsi accessible à des lecteurs que ne lui aurait pas donnés sa province. Y a-t-il vraiment beaucoup de poètes bilingues ? Mistral serait-il Mistral en français ?

une sorte de solution : une version aussi littérale que possible facilite l'intelligence du sens, — de la « fictio rethorica » ; — puis, une lecture du texte original, — de la « musica » — permet, en un second temps, l'accès du poème, à qui du moins peut le lire à haute voix. En effet, les difficultés d'interprétation qui subsistent alors, ne tiennent pas à la langue mais à la contexture même et, à égalité de préparation culturelle, elles sont identiques pour un Italien et pour un étranger. C'est la tâche que Lamennais avait tentée et que de Sanctis appelait un « miracle de travail ». Il faut évidemment un minimum de connaissance de la langue et de l'accentuation pour pénétrer dans le poème par cette voie d'accès. Le chef-d'œuvre « universel » reste-t-il pour la majorité des lecteurs éventuels un « hortus conclusus » ? C'est ce qui semble s'être produit en France où, jusqu'au XIX^e s., la « fortune » de Dante a été négative. « On n'ose pas dire que ça vous embête », avouait Flaubert [1]. Dans le *Journal* des Goncourt, on lit que M^me Michelet se plaignait d'avoir cherché de quoi lire dans la bibliothèque de son mari : « Je lui disais », répondait Michelet, « tiens, prends mon Homère, mon Dante, [...] enfin, je lui offrais les plus belles choses... » [2] Il y fallait trop d'application ! On excuse M^me Michelet de n'avoir pas compris, quand on sait la pensée de Lamartine, un poète pour qui la *Divine Comédie* était « une trivialité grossière qui descend jusqu'au cynisme du mot et jusqu'à la crapule de l'image [...] enfin, pour tout dire d'un mot, un grand homme et un mauvais livre » [3].

C'est à ce moment que Littré traduisait l'*Enfer* en *vieux français*, parce qu'il constatait que « les deux langues étaient plus voisines, plus sœurs qu'elles ne le sont devenues » [4]. Son vers réussit parfois à calquer le vers italien. Cette merveille inattendue coûtait cher : Littré reconnaissait qu'il faut une traduction à sa traduction et le troisième de ses articles sur le style de Dante constate l'inévitable *imperfection* de toute traduction.

Du moins, après s'y être essayé n'en affirme-t-il pas *l'impossibilité*. Valéry, qui distingue les degrés de parenté entre les langues, aurait admis cette affinité supérieure des deux langues sœurs en leurs premières années. Un pas de plus et l'on peut admettre que des langues qui gardent toujours tant de traits de

1. *Correspondance*, 2^e série (1850-54), p. 98.
2. *Journal* des Goncourt, 12 mars 1864, t. II, p. 183.
3. *Le Siècle*, 10 décembre 1856.
4. Préface. Littré appréciait la traduction de Lamennais. Littré à son tour est apprécié par d'Ovidio (*Nuova Antologia*, 15 août 1879) et par André Pératé, Préface à sa propre traduction de la *D. C.*, 1923, p. IX.

ressemblance, peuvent laisser filtrer quelques-uns des éléments proprement poétiques ; qu'un transfert par osmose reste possible de l'une à l'autre.

A quelles conditions ? Tous ceux qui essaient de transposer un poème sentent l'âpreté de la recherche anxieuse, presque douloureuse, des équivalences de rythmes, de sons, d'images. On est sûr de l'échec et l'on continue pourtant à chercher à tâtons. Jusqu'en 1959, jusqu'à sa mort, Masseron reprenait et corrigeait sans cesse la traduction dont Albin Michel a commencé la publication en 1947. Cela prouve une espérance invincible qu'à force de patience aimante une compénétration s'opérera. Peut-être entre-t-il aussi dans cette aventure un désir incoercible de faire passer dans la langue maternelle des beautés goûtées dans une langue apprise. Il semble, contrairement peut-être à la logique, qu'on leur restituera ainsi une valeur dont les privait partiellement l'écart entre leur beauté réelle et la beauté perçue à travers l'écran d'une langue acquise par une étude tardive. Chez certains traducteurs s'ajoute le besoin de faire partager à d'autres la joie d'admirer. Carducci pensait qu' « après le don de faire la divine poésie, le don des dieux à leurs privilégiés est de l'admirer jusqu'à l'enthousiasme, jusqu'aux larmes ». Le troisième don des dieux ne serait-il pas de la faire goûter et admirer même par ceux qu'en sépare un autre langage ? Tout traducteur souhaite ce don ! Quelques-uns l'ont. Le « doux maître » de Dante, Virgile, enseignait que « labor improbus omnia vincit ». Même s'il faut mettre quelque sourdine à « omnia », il reste assez d'espoir de vaincre au moins quelques-unes des difficultés pour justifier l'entreprise. Le nombre des traductions successives d'un même poème prouve l'espoir latent de restreindre le domaine de l'échec, d'accroître celui de la réussite.

A côté d'une traduction littérale, destinée à qui peut lire le texte, il faut, pour donner à qui n'entend pas du tout l'italien (en trahissant au minimum Dante !) recourir à une traduction rythmée : en français, l'alexandrin peut répondre à l'hendécasyllabe italien. Puis, pour que la traduction « rende » à la simple audition, à la lecture à haute voix, les images doivent être mises en valeur, peut-être même, par souci de fidélité profonde, doivent-elles être « déployées » : T. S. Eliot reconnaît que parfois la force de condensation est telle chez Dante que pour être « saisis », trois vers requièrent plusieurs lignes, et leurs allusions, une page de commentaire. Il s'agit moins de traduire que de donner une

impression juste. Il faut même admettre qu'une métaphore puisse être substituée à une autre. Cette méthode comporte des risques ; mais, sans elle, on a la certitude de trahir, si on se borne à « sauver » le sens. Il se sauve tout seul ; c'est la poésie qu'il importe de sauver [1]. A qui d'ailleurs comprend et sent Dante la résistance des images à l'effort de traduction est un garde-fou énergique. Après sa traduction de

In quella parte del giovanetto anno...
(*Enfer*, XXIV, 1-15).

Pierre Gauthiez écrivait : « Mortes dans la traduction, ces petites scènes rustiques sont, dans le poème original, comme ces fleurs qu'on ne peut ni cueillir, ni conserver... » Et plus loin, après avoir rappelé le texte du *Convivio* que je citais en commençant, il ajoutait :

Il est certain que traduire Dante, comme traduire Virgile, c'est donner un surmoulage en fonte grossière des portes du baptistère florentin [...] Dante n'aimait pas les traducteurs [...]. Les effets d'un pareil style ne sauraient se transposer [...]. Il taillait ce marbre éclatant, sans une hésitation, sans un repentir, à la florentine. C'était l'absolu de son art. Et il ne s'explique point, ni ne se copie.

C'est la constatation découragée d'un homme qui, pendant des années, a lu Dante et l'a traduit comme il a pu. Nous ne savons pas si Dante n'avait ni hésitations ni repentirs ; ce qu'il nous laisse entrevoir, c'est son labeur immense (*Par*, XXV, 3) et son espoir de rentrer à Florence pour y être couronné poète (*ibid.*, 8, 9). Mais il ne reprocherait pas, à qui s'essaie à faire aimer sa poésie, de recommencer toujours l'impossible et inévitable traduction. Pour fléchir Dante, d'ailleurs, l'apprenti traducteur, bien loin de se croire un traître, même s'il se sait un misérable grimaud, pourrait lui adresser la requête que Dante lui-même adressait à Virgile : qu'il lui « soit tenu compte de son très long labeur et de son grand amour » (*Enfer*, I, 83).

Y. Batard.

1. Le sens, c'est « animus » ; la poésie, « anima ». (Cf. la parabole connue de Claudel, dans *Pos et Prop.*, I). Anima se tait quand ce lourdaud d'Animus fait trop de bruit.

THE SETTING OF *MEASURE FOR MEASURE*

Only one basic text of Shakespeare's *Measure for Measure* is known. This is the Folio of 1623 and it contains no stage directions indicating where the action takes place. Nevertheless the scene of the play seems at first sight to offer no problems. The action takes place " in Vienna " as we quickly learn from Escalus' lines at the beginning of Act I :

> If any in Vienna be of worth
> To undergo such ample grace and honour
> It is Lord Angelo [1].

And later in the play the expression " in Vienna " occurs time and again. The approximate geographical situation of the place is also indicated by other details. We hear of the King of Hungary (I : 2.2), and it is rumoured first that the Duke has gone to Poland (I : 3.14.) and then that he may be staying with the Emperor of Russia or in Rome (III : 2.88-89.). Barnardine was born in Bohemia (IV : 2.128.). Yet another detail points to a setting in south-eastern Europe : the prisoner who dies of fever and whose head takes the place of Claudius's is called " one Ragozine, a most notorius pirate " (IV : 3.69.). Ragozine is clearly not a personal name but denotes that the man came from Ragusa on the Adriatic Sea, in Italian " un raguzino ". There could have been no better choice, since Ragusa was an independent state, a neighbour of Hungary, and had no scruples about protecting pirates. Fynes Moryson has told us about this. On the return journey from Constantinople the master of his vessel was highly reluctant to put in at Ragusa, " knowing some late difference risen between Raguza and Venice. The blame imputed to the Raguzeans in that they favoured the

1. *Measure for Measure*, The new Shakespeare, ed. 1950. I : 1. 22-24.

Scocchi, a neighbour people who robbed all kinds of ships passing these Seas and had lately spolied and burnt a Venetian ship " [1].

The reference to Ragusa, then, is a well contrived detail which seems to show that Shakespeare had a greater knowledge of geography and languages than is generally attributed to him. Ragozino has no prototype in the sources, nor have the other geographical data ; but together they appear to confirm that the setting of the comedy was the city so frequently mentioned in it. But how did it come about that Shakespeare laid the action in Vienna ?

From Innsbruck to Vienna. — The plot of *Measure for Measure* comes from the Italian Giraldi Cinthio, who treated the subject both in a play and in a story in the collection *Hecatommithi*, printed in 1565, where it is the fifth tale in the eight decade. In this, Shakespeare's duke is an emperor (" Massimiano, Imperadore "), and Angelo is called Juriste and is the governor of " Inspruchi " (Innsbruck), where the action takes place. Claudio, Juliet and Isabella are not named.

The Englishman George Whetstone probably used the prose version of this theme, when he borrowed it for his play in two parts, *Promos and Cassandra*, printed in 1578 ; later he also made a story of it, told by a certain Madame Isabella and it is probably from this source that Shakespeare got the name. But in Whetstone, the Isabella of *Measure for Measure* is called Cassandra, Angelo is called Promos and the emperor has become a king. Whetstone has also moved the scene from " Inspruchi " to " Julio ". The Argument of his drama begins as follows : " In the Cyttie of Julio (sometimes under the dominion of Coruinus, King of *Hungarie* and *Boemia*) there was a law... " [2] In the story, too, we hear of "Corvinus... King of Bohemia... he gave Lorde Promos the lieutenantship of Julio " [3].

King Corvinus is evidently no other than Mattias Corvinus the Great, of Hungary and Bohemia (b. 1443, d. 1490). He was a powerful, imposing figure and was respected as a just king, stern to the nobility and beloved of the people. His concern with justice became proverbial and he is therefore well fitted for the role assigned to him by Whetstone — that of unmasking Lord

1. *Itineraries*, Glasg., 1907, vol. II, p. 110.
2. *M. f. M.*, Introd., p. VIII.
3. « The Rare historie of Promos and Cassandra » from *The Heptameron of Civil Discourses*, 1582.

Promos and seeing that justice is done. In Whetstone's play Corvinus comes to the city in order to see how it is being governed, but he does not sneak around in disguise as Shakespeare's duke does. But if the King is Mattias Corvinus, what place is " the Cyttie of Julio " ? It is generally taken for granted that it is identical with the Hungarian city of Gyula, situated about 200 kilometers south-east of Budapest. In my opinion, however, it is probably Vienna, by the Romans called Juliobona, a name which was also well known much later [1]. Vienna was " under the dominion of Coruinus " — Corvinus conquered the city in 1485 and it was in Vienna that he died five years later. The expression " sometimes " indicates that he had not always ruled the city.

O royal Duke ! — Shakespeare therefore had no need to change the setting when he placed the action in Vienna. On the other hand he discards the historical figure King Corvinus, giving us instead Vincentio, " the Duke ", to whom he assigns a leading role in the action. But it is noteworthy that he calls his duke " royal " many times in Act V. He is greeted by Angelo and Escalus with the words, " Happy return be to your royal grace ! " [2] Isabella apostrophizes him with the words " O royal Duke " and a little later calls him " royal prince " (V : 1.20 and V : 1.57). Friar Peter addresses him " your royal grace " and speaks of his " royal ear " (V : 1.136-138). This is entirely in conflict with Shakespeare's normal usage. Elsewhere he *never* uses the " royal " except of royalties. The deviation can be explained by saying that he is unconsciously thinking of King Corvinus, or possibly of James I, whith whom the Duke is supposed to have certain similarities intended by the author and before whose court the play was performed in December 1604. Against this hypothesis is the fact that these allusions occur in the first act only and there the Duke is correctly called throughout " My Lord ". It is possible, however, that there is another explanation, and to this I will return later.

Whetstone's Lord Promos becomes Lord Angelo, the Duke's deputy. His status is rather obscure. Escalus, who is obviously a judge, calls him " my brother Angelo " and " my brother-justice " (III : 2.200 and 244). The name Angelo has of course a symbolic meaning, as appears from the Duke's :

1. Cf. Ferrarius Lexicon Geographicum, by Badrand, Paris, 1670 : « Juliobona, Wien, Italis Viena, urbs Pannoniae superioris etc. »
2. V : 1.3 ; cf. Richard III, I : 3.18 Buck. to Queen : « Good time of day unto your royal grace. »

> O, what may Man within him hide,
> Though Angel on the outward side ? (III : 2.264-5)

It is the old problem, so often dealt with by Shakespeare, of the deceptiveness of appearances, of how the man who is white outside can be black within and vice versa. But so far as I know no direct prototype for the name has been found.

A concrete topographical detail led me to wonder whether the final answer to the question of the play's setting had been found or whether, behind the Vienna that was probably unknown to him, Shakespeare may possibly have been seeing an entirely different city. Many have made the observation that Shakespeare prefers to take concrete details from reality rather than to " invent " them. That Shakespeare's imagination worked in this way, on the basis of concrete facts, has proved a fruitful working hypothesis which has been used by many researchers [1]. Thus Warwickshire scenes — even indeed topographical details from the immediate neighbourhood of Stratford — have been recognized in *As You Like It*, Christopher Sly's circle in *The Taming of the Shrew*, the martlet's nests at Inverness Castle in *Macbeth* from Berkeley Castle in Gloucestershire, the picture of the swirling of the water under the bridge in *The Rape of Lucrece* from Clopton Bridge over the Avon, etc. Of course similar topographical details are to be found in other places, and swirling waters under other bridges, and nobody would venture to identify these particular ones if he did not know that Shakespeare came from the district. This is the weakness of the method, but the fact remains that so many concrete details have their counterpart in reality that it can not all be due to chance. " The Bells of St. Benet " and " the Elephant " were palpable realities in London even though in *Twelfth Night* Shakespeare puts them in Illyria. But when the action is laid in Italy he may also insert concrete details, taken from the Italian reality, which accord with known facts and are confirmed by contemporary travellers. As some of these details are without importance for the action they seem to have been used only because Shakespeare happened to know them and, in accordance with his usual practice used them instead of resorting to invention [2]. On these grounds many believe that Shakespeare had himself visited Italy. It may therefore be permissible to put forward the hypothesis that details which have

1. E.g. Caroline Spurgeon, C. F. Tucker Brooke, Leslie Hotson.
2. Cf. « Shakespeare och Italien » in G. Sjögren, *Var Othello neger och andra Shakespeare-problem.*

not been taken over from the known sources may in *Measure for Measure* also be traceable to Shakespeare's memories of actual phenomena.

From Vienna, Austria — to Vienne (Isère). — In the fourth Act the Duke writes a letter to Angelo and at the same time tells us of its contents :

> . . . . . him I'll desire
> To meet me at the consecrated fount,
> A league below the city ; ..... (IV : 3.96-98)

" Below the city " : we get a clear impression of a city which unlike the old Vienna lies on a mountain or a mountain slope, a city of a kind which is more common in southern Europe than in England. There are many towns that can be reached " from below " and which Shakespeare, consciously or unconsciously, may have been thinking of. I myself came quite spontaneously to identify " Vienna " not with the Austrian capital, but with the little French town of Vienne in the department of Isère, some 30 kilometers south of Lyons, which I motored through a few years ago. It struck me that it was perhaps Vienne that Shakespeare, too, had in mind. If he passed through the town on his way to or from Italy — which of course is a purely hypothetical suggestion — but had never seen Vienna, Austria, one might expect him to have allowed the French town to lend its features to Vienna, just as I came to do. Both places are called Vienne in French and Vienna in Latin [1]. Vienne (Isère) is built on seven hills, like Rome, and the older parts of the city are situated on the slopes of these hills, whereas the newer building also extends along the Rhône which flows below the town. Whether approaching from the north or the south the sixteenth-century traveller would have found himself " below " the town. That this was so was fully confirmed when later on I went into the matter [2].

" *.....his Eminence.....* " — When I turned up Vienne (Isère) in *La Grande Encyclopédie* my eye was immediately taken by the name *Angelo.* This was Angelo Catho de Sopino, archbishop

1. Badrand, *op. cit.*, Vienna, Austria. — Vienna, Galliae Narbonensis.
2. T. Mermat, *Histoire de la ville de Vienne de l'an 1040-1801*, Paris, 1854. Regarding the appearance of the town in the 17th century this work says : « Après avoir passé la porte de Lyon et le pont sur Gère, on *montait* la rue de l'Éperon pour aller *descendre*... et arriver à une autre rue qui conduisait à la porte d'Avignon » (my italics).

of Vienne during the period 1482-95, at the same time as King Corvinus was ruling in Vienna. This was a promising beginning, especially as it appeared to give the key to an expression in the play which had already long ago led me to put a question mark in the margin of my copy. The expression is in one of Claudio's lines in the first act (I follow the Folio spelling) :

> Whether the Tiranny be in his place
> Or in his Eminence that fills it vp
> I stagger in..... (I : 2.159-161).

In his Swedish translation of the play, Hagberg renders " his Eminence " by " hans höghet " (his highness) and has thus taken it to be a title. The *New English Dictionary*, on the other hand, explains the word differently, citing is as the first known example of the use of " eminence " in the meaning " distinguished superiority ". Understandably enough, the fact that the word is spelt with a capital initial letter is disregarded — after all the same applies to " Tiranny ". But the fact has also been disregarded that the expression, so interpreted, is meaningless. The relentless severity of " the Tiranny " can, Claudio believes, be due either to the nature of the office itself (" his place "), or to the person who holds the office — the question is left open — but he cannot very well mean that it is due to this person's " distinguished superiority ". So far, then, Hagberg appears to be right, but " his Eminence " cannot be translated as " hans höghet ", for it is a title which was used only of prelates from the rank of bishop upwards (it was not until 1630 that Pope Urban VIII restricted the use of this title to cardinals and a few others). If, behind Angelo in *Measure for Measure*, there loomed the figure of an archbishop the use of " eminence " as a title would have been quite correct in Shakespeare's time, otherwise not.

Vienne was a city of markedly ecclesiastical character and the archbishops regarded themselves as the real rulers of the place. The Counts of Viennois had a dolphin in their coat-of-arms, and their territory was known as Dauphiné — and the area is so called even today. In 1349 Humbert II ceded the province to Charles de Valois, later Charles V of France, on the condition that henceforth every heir to the French throne should bear the title of Dauphin and be Lord of Dauphiné, and that the province should be allowed to retain a certain independence to the French crown. In spite of this the archbishops of Vienne maintained the fiction that " les dauphins de Viennois " were subordinate to them ;

the Dauphins were therefore nominated " chanoines ", canons of the cathedral of Vienne.

If the Duke in *Measure for Measure* is the heir to the throne of France it is understandable that he should be called " royal " ; if at the same time he is a canon of the cathedral it is at least pardonable that he should, as the Duke does, consider himself entitled to take confession (IV : 2.203). Many scholars have remarked on this apparent presumption. Our Duke seems to be both a royal and a priestly personage, a combination which seems to be exclusive to the Dauphins — who, moreover, to make the similarity complete, had the title of Duke. But I have not found anything which connects Angelo Catho de Sopino with the action of the play, and I do not know of any Dauphin who had a taste for going around disguised like Harun-al-Rashid in order to see whether justice was being done. The unusual forms of address for the two main characters remain a problem and one is inclined, at least for the time being, to ascribe the similarity to chance.

" ..... *the votarists of Saint Clare* " (I : 4.5). — Isabella is about to enter the order of St Clare. Judging from the strict rules regarding seclusion (I : 4.10-14) it is not a question of the offshoot of this order which was sparsely represented in England under the name of " Minoresses ", and whose best-known convent, the Minories in London, not only had before its dissolution in 1539 many female paying guests but functioned as a kind of superior hostel for men also [1]. One is reminded rather of the very strict rules which were introduced into the Clarisse order proper by Ste Colette. Her movement began in Besançon and the first dozen or so convents where her rules were applied were founded in south-eastern France, in the district around Vienne [2]. Naturally, Vienne too had a Clarisse convent [3]. The existence of a nunnery with strict rules belonging to the order of Saint Clare therefor fits in well with Vienne.

" *I will presently to Saint Luke's, there at the moated grange resides this dejected Mariana* (III : 1, 263). — Apart from this instance, St Luke is mentioned by Shakespeare only in *The Taming of the Shrew* (*T. S.*, IV : 4. 86 and 89). The name is apt enough

1. Bourdillon, *The Order of the Minoresses in England*, Manch., 1926, p. 66-67.
2. Anon., *St Claire and her Order*.
3. Mermat, *Chronique religieuse de la Ville de Vienne*, Vienne, 1856, p. 172.

there, as the action is played in and near Padua, of which city St Luke was the patron saint. It also fits Vienne. It is especially in south-eastern France that so many places bear the name of Luc. Luke was the patron saint of physicians and many fraternities devoted themselves in his name to the care of the poor and the sick. Such a fraternity existed in Vienne [1]. It is a fine realistic touch for Shakespeare to make St Luke take care of the depressed and impoverished (III : 1.216) Mariana.

The word " grange " here obviously has the meaning given by N.E.D., 2 b : " An outlying farm-house with barns, belonging to a religious establishment ". This meaning was particularly common in France, like the phenomenon itself. These " granges " in France were sanctuaries for all sorts of people and also functioned as inns for travellers, including foreigners [2]. That they used to be surrounded by a moat appears from the following description : « La grange du Bois de l'infirmerie... avait encore en 1610 son clos, son manoir, sa cour, ses jardins, son vivier, son pourpris, le tout entouré de fossés et muni de bonnes murailles [3]. »

This was just such a " moated grange " as the Duke speaks of. That the grange belongs to a religious institution is confirmed by Mariana's apologies when he surprises her listening to a love song (IV : 1.10-14). There was in fact such a grange immediately outside Vienne : " Le domaine de Grange-Neuve, situé au hameau de Vimène, le clos de l'abbaye de St-Pierre... [4] ". Whether this also served as an inn for travellers, I do not know, nor do I know whether there was also a grange belonging to St Luc. Neither in Vienna nor in London does there seem to have been any St Luke [5].

" ... *meet me at the consecrated fount, A league below the city...* " (IV : 3.97-98). — " Fount " is not a common word in Shakespeare. Apart from here he uses it only four times, all with a metaphorical meaning. " Fountain " occurs more often, but this word, too, is generally used metaphorially and is *never* used to describe an actual place. On the other hand, " well " appears in *Two Gentlemen of Verona* in connection with the fixing of a rendez-vous :

1. Mermat, *Chronique religieuse*, p. 161.
2. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et c...*
3. Mad. F. D'Ayzac, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, I, p. 330.
4. Mermat, *Chronique religieuse*, p. 180.
5. Cf. Edward Sugden, *Topographical Dictionary to Shakespeare* : « I can find no Saint Luke in Vienna. Was S. thinkning of Chelsea, the old parish church of which was dedicated to St. Luke ? ».

Thurio : Where meet we ?
Proteus : At Saint Gregory's well (*T.G.V.*, IV : 2.84-5).

This St Gregory's well has been identified with a well marked on old maps of Milan and situated at St Gregorio, the plague hospital, which was also the place of quarantine for foreign travellers [1]. The enormously large building, designed by Bramante, was among the sights of Milan and is mentioned by Fynes Moryson.

Might it not also be possible to identify " the consecrated fount " in *Measure for Measure* ? I wrote to the curator of the library and museums of Vienne, M. Jean Lecutiez, and asked whether he knew of any sacred springs in the neighbourhood of Vienne, below the city. I quote his reply of 12 December 1958 :

Si on prend la formule « au-dessous de la ville » dans un sens géographique habituel, c'est-à-dire plus loin que la ville, pour une personne venant du Nord, cela signifie la direction du Sud. Or, à une lieue au Sud de la Ville il y a effectivement un lieu dit Saint Alban les Vignes où se trouve une chapelle construite elle-même sur les ruines d'un monument religieux païen et dans un site où les souvenirs gaulois sont assez abondants. Le lieu a donc indiscutablement un caractère sacré. Or, à cet endroit, coule une source qui actuellement est captée et se présente sous la forme d'une fontaine. En était-il ainsi il y a quatre siècles, je ne puis l'assurer, mais c'est tout à fait vraisemblable et même on peut croire que cette source était déjà considérée comme sacrée à la période gauloise... [2]

On 18 December, M. Lecutiez wrote again :

J'ai pu vérifier s'il y avait une fontaine à Saint-Alban-les-Vignes. Non seulement il y avait une fontaine, mais c'était une fontaine où avait lieu un pèlerinage très fréquenté (à la fin du xv^{e} siècle, il y a même un propriétaire d'une vigne voisine qui se plaint que les pèlerins lui volent tout son raisin). Ainsi donc, sans restriction aucune, il y a bien une « fontaine consacrée à une lieue au bas de la cité — de Vienne (Isère) ».

In answer to a further inquiry, I received confirmation that the chapel and the spring were situated on the former Roman road, which, according to M. Lecutiez, was still being used in the seventeenth century, and that the distance from the then city wall was 5 kilometres. (1 league = 1 lieue = 4,5 km).

Here then we have an exact topographical concordance. Can it be due to chance ? It is Shakespeare himself who has introduced this rendez-vous outside the city ; in Whetstone's *Promos and Cassandra* the unmasking takes place in the city

1. G. Lambin, *Sur la trace d'un Shakespeare inconnu*, in *Les Langues Modernes*, n° 4, 1952.
2. Thus, this fountain was situated « below the city » both in the geographical and the topographical sense.

itself. The King is to pass by " Saint Annes Crosse " and along " Jesus Street ".

That the rendez-vous which Shakespeare makes the Duke propose is accurately chosen, if the town is Vienne, is revealed by the fact that it was at approximately that point that it was usual to meet royal personages. Henri III passed through Vienne on his way north from Avignon on 18 January 1575 with the Queen-Mother, the Duc d'Alençon, the King and Queen of Navarre and a suite as large as it was magnificent. " Les consuls et les notables allèrent au-devant de lui, un peu au delà de la pyramide de l'aiguille. Claude Mitailler, viballi, se mit à genou et lui fit le compliment de la ville... [1]." " La pyramide " still exists about one kilometre south of the old city walls — " a little way beyond the pyramid " cannot have been very far from our sacred fount.

On a map of 1750 [2] we find the chapel marked in the correct place, " St Alban des Vignes ", and just in the neighbourhood of the " Fort de Roussillon ". This was evidently an outpost of the castle of Roussillon, situated 15 kilometers further south. While I was searching for Lambin's article on *Two Gentlemen of Verona*, referred to earlier, my eye happened to light on an earlier article of his, and I was considerably surprised to find that in it he placed *All's Well that Ends Well* in this very Roussillon ! [3]

From Vienne to Roussillon. — I will give a brief summary of Lambin's article. The source of *All's Well* is the tale of *Giglietta de Nerbona* by Boccaccio, translated by Paynter in 1566 in his *Palace of Pleasure* under the name *Giletta of Nerbona.* The principal characters in Boccaccio are " Isnardo, conte di Rossiglione ", " il suo figlio Beltramo " (anglicized by Shakespeare into Bertram), " il Medico maestro Gerardi de Nerbona " and " sa fanciulla Giletta " (whom Shakespeare re-christens Helena). In *All's Well* both Bertram's and Helena's fathers are dead, but on the other hand Shakespeare introduces Bertram's mother, the dowager Countess of Roussillon, who is given a major role, and a number of other persons. In Boccaccio the setting is the old *comité* of Roussillon in the Pyrenees, which since the thirteenth century had belonged to Arragon and not to France. There

1. Mermat, *Histoire de la Ville de Vienne.*
2. Cassini, *Carte de France*, sheet 119.
3. *Les Langues Modernes*, 1951, n° 4.

is no town or castle called Roussillon (the provincial capital was Perpignan). In the story Roussillon is a little realm which Giletta rules in the absence of the Count and the subjects are delighted with the skill with which she governs. After the visit to Florence she returns, but stays in " Monpolier " (Montpellier) in the vicinity of the Spanish province until she gets to hear that the Count is to hold a great feast. Then she goes there and demands to be acknowledged as his wife. The French King is not present on this occasion.

In Shakespeare Roussillon is a castle where the dowager Countess lives apparently with a small houehold — we make acquaintance only with a major domo, a jester and a page. The French King plays an important part in the dénouement. When Helen returns from Florence she expects to meet the King in Marseilles (thus she never goes to Montpellier) but he has left that city and she finally catches up with him in Roussillon after a journey of four or five days [1]. In the light of what we know about the speed of travel in those days this accords very well with the castle of Roussillon south of Vienne. It was obviously quite common for the French kings to stay there : Charles IX was at Roussillon for a time in 1564 and Louis XIII spent a night at Roussillon in 1630 [2]. The King in *All's Well* is clearly Henri III (reign 1575-89). He speaks of " his cousin Austria ", who warns him against involving himself in the struggles in Italy [3] and can be identified as John of Austria, who was passing through France in 1576 in order to try to subdue Flanders.

One does not, of course, expect the details in a comedy with such fanciful features as the one in question to have any counterpart in reality, and it is therefore surprising to note that the changes which Shakespeare has introduced nevertheless makes the comedy more firmly rooted in reality, whether or not this was done consciously. One is now not surprised to find that there actually was a dowager Countess of Roussillon at the time. She had become a widow in 1557 and in 1583 she married her son Just-Louis de Tournon, comte de Roussillon, baron de Chalençon, to Madelaine de la Rochefoucault [4]. We recall that in the play there is talk of the dowager Countess's son (Bertram) marrying Lafeu's daughter and that the latter is called Madeleine

1. *All's Well*, III : 3.131.
2. Mermat, *Histoire de Vienne*, p. 323-5.
3. *Ibid.*, I : 2.5.
4. De Saint-Allais, *Nobiliaire universel de France*, Paris, 1873.

(Maudlin) [1]. The dowager Countess also had a daughter, Hélène de Tournon. One's ears cannot fail to prick up when one hears that name. It was, of course, she who was lady-in-waiting to Marguerite of Valois, and whose death so strangely recalls that of Ophelia in *Hamlet*...

From Roussillon to Tournon. — Tournon is a castle which is situated 30 kilometres south of Roussillon. The counts of Roussillon were also seigneurs de Tournon. Hélène and her mother, the dowager Countess, were ladies-in-waiting to Marguerite de Valois, Queen of Navarre, and accompanied her on a journey to Brabant in 1577. The events of that journey are described in detail in the Queen's own diary. Briefly, what happened was this. Hélène had previously met the young Marquis of Varembon and the two had fallen deeply in love. Varembon's family, however, opposed the marriage and he withdrew. In Naumur they met again, but he turned coldy away from her and pretended not to see her. When he went away she became completely unhinged, pined away, and a week later she was dead. Meanwhile the young man had repented of his behaviour and, discovering that he still loved her, rode back in order to make amends. When he arrived in the city he found his path blocked by a funeral procession. He asked the name of the person who was to be interred. When he was told " Hélène de Tournon " he fell senseless from his horse. The similarity with the graveyard scene in *Hamlet* and its background is obvious, and emerges even more clearly when one reads the Queen's account in its entirety. To judge from all appearances the event made a very great impression on her and her suite. The Queen's diary was not published until much later (1628) and there is no other known account in print or manuscript.

It was Abel Lefranc who found this parallel [2], which seems all the stranger when he connects it with a line in *Love's Labour's Lost*. This early comedy is staged at the court of Navarre, where the king is visited by a princess of France who lays claim to Aquitania, " a dowry for a queen " [3].

From Tournon to Nerac. — Abel Lefranc makes it appear almost certain that the " princess of France " was none other than Queen

1. *All's Well*, IV : 5.60-70, V : 3.68.
2. A. Lefranc, *Sous le Masque de William Shakespeare*, Paris, 1918, II, pp. 75-9.
3. *L.L.L.*, II : 1.8.

Marguerite herself, and that the comedy refers to the well-known visit of the Queen to Nerac in 1579-80. In several places in the Quarto edition the princess is called " Queen ", which indicates that at first title was used everywhere but was later altered to princess. Lefranc assembles many allusions which point to a detailed knowledge of the circumstances at the court at Nerac, so that one can hardly doubt that the identification is correct [1].

At one place in the comedy there is an obvious reference to Hélène de Tournon. " The Princess " and her ladies are speaking of the god of love, Cupid :

Rosaline : You'll never be friends with him, a' killed your sister.
Catherine : He made her melancholy, sad, and heavy,
And so she died ; had she been light, like you,
Of such a merry, nimble, stirring spirit,
She might ha' been a grandam ere she died... [2]

It is obvious that the reference here is to an event which is known to everyone and which has left a poignant memory. The lines have an unmistakable air of being based on reality.

Since a sister of the unhappy Hélène succeeded her as lady-in-waiting to the queen, the parallel is complete. (It does not appear to have occurred to Lefranc that the mother, who was also lady-in-waiting to the Queen and whom he calls only Madame de Tournon, was none other than the dowager Countess of Roussillon). It really seems as if the model for the countess in *All's Well* was the mother both of the model for Catherine in *Love's Labour's Lost* and of the model for Ophelia in *Hamlet* — a coincidence which is more than strange.

How are we to explain the detailed knowledge which the author of *Love's Labours' Lost* seems to possess concerning the circumstances at the court of Nerac ? Lefranc, who was an anti-Stratfordian, but an acute literary historian, held the view that the author was William Stanley, sixth Earl of Derby (who, however, is not known *certainly* to have visited Nerac, though it is probable that he did so). J. Dover Wilson seeks an easy solution of the problem when he postulates the existence of a now forgotten French comedy that Shakespeare might have used as a basis for *L.L.L.* and where he may also have found the story of Hélène de Tournon which he used for *Hamlet* [3].

Richard David, who also edited this comedy, points out that

1. Lefranc, *A la découverte de Shakespeare*, Paris, 1950, tome II, pp. 175-272.
2. *L.L.L.* V : 2.12-18.
3. *L.L.L.* Cambridge, Ed. 1923, p. 130.

no unprejudiced person can avoid admitting that much authentic historical material from Navarre is to be found in the play [1]. He throws out the suggestion that Shakespeare may perhaps have obtained this material through the teacher of French, John Elliot (author of Ortho-Epia Gallica) but is unable to adduce any evidence for this. The origin of the play is still a great mystery :

> Of all Shakespeare's plays this is the most personal ; a solution of the puzzle he has set here (and I had better say at once that I cannot provide it), would not only satisfy the most rabid detective ardour but illuminate Shakespeare's own early life and the conditions that shaped his career and his first plays — an essential background of which at present absolutely nothing is known [2].

Nerac — Tournon — Roussillon — Vienne. — What then are we to believe ? It is known that a number of English noblemen visited the court of Nerac as reported by Lord Cobham to Walsingham in June 1583, and they did not travel alone. It is also known that many journeyed to Italy. Is it possible that Shakespeare was among the suite of one of these noblemen ? Since Lambin has put forward plausible reasons for believing that Shakespeare consciously transferred the scene of *All's Well* from the Spanish Roussillon in the Pyrénées to the French Roussillon in the Rhône-valley and put a real dowager Countess in the centre of the action, and since I have suggested that he took concrete features of the nearby town of Vienne for *Measure for Measure*, there are grounds for reconsidering the whole question of Shakespeare's connection with France.

If he visited Italy the journey may very well have taken him by way of Vienne and Roussillon to Valence and thence by the old pass over Mont Genèvre to Turin. It is true that the commonest route was from Lyons over Mont Cenis, but this was more hazardous in the winter, and not the shortest one for a traveller coming from Nerac. Travellers also frequently went down to Marseilles and took a boat from there to some Italian port.

The only Englishman I know of who is expressly stated to have visited Vienne is in fact William Stanley, later sixth Earl of Derby, — though only according to a very unreliable source [3].

1. *L.L.L.* Arden, Ed. 1951, pp. xxxiii-xxxv.
2. *L.L.L.*, Arden, Ed. p. xvii.
3. *A brief account of the travels of the celebrated Sir William Stanley, etc.* referred to in Titherley, *Shakespeare's Identity*, London, 1952, p. 90.

If he did go there, it would have been about 1585. The reason for the journey is said to be that Stanley wished to see the Roman remains. Presumably, in that case, he was not the only one to make the journey and there seems nothing unreasonable in believing that the young Shakespeare may have been a member of his suite or of that of some other traveller. Perhaps the archives in Vienne and other towns of the Rhône valley could yield information as to what English travellers visited these districts on their way to Italy.

Gunnar Sjögren.

GESSNER EN ESPAÑA

En su notable estudio *Les Idylles de Gessner et le rêve pastoral dans le pré-romantisme européen* [1], se lamenta Paul Van Tieghem de que no exista ningún trabajo publicado sobre la fortuna e influencia de Salomon Gessner [2] en España, paralelo a los que ya existen sobre Gessner en Francia, en Inglaterra o en Italia. Posteriormente a la publicación de aquel estudio de Van Tieghem, Guillermo Díaz Plaja, en su interesante libro *Introducción al estudio del romanticismo español* [3], al tratar el tema de la evolución de la pastoral, señaló algunas de las huellas de Gessner en España, citando traducciones de *La muerte de Abel*, de *El primer navegante* y de los *Idilios*. Las notas que siguen no pretenden ser un estudio completo del tema, que requeriría casi un librito, sino sólo ampliar, con nuevos hallazgos y precisiones, las breves referencias de Díaz Plaja, aportando materiales para quien, en el futuro, se decida a realizar aquel estudio.

Primeros ecos de Gessner en España. — Gessner llega tardíamente a España, y traducido, no del original alemán, por supuesto, sino de las versiones francesas, muy numerosas. Mientras que la primera traducción francesa de Gessner aparece en 1762 [4], la primera italiana en 1771 [5], y la primera inglesa en 1762 [6], en castellano no se publica una traducción hasta 1785. Aunque es

1. Publicado primero en la *Revue de Littérature Comparée*, 1924, e incluido en el libro del autor *Le Préromantisme*, Paris, 1948, 2 vol.

2. Salomon Gessner nació en Zurich, en 1730. Fue librero en su ciudad natal, pero su principal vocación era la de grabador y pintor de paisajes, que dominaba en él sobre la de poeta. Murió en 1788, después de una tranquila y feliz vida burguesa. Fechas de sus principales obras : *La Noche* (1753), *Dafnis* (1754), *La Muerte de Abel* (1758), *Los Idilios* (1756), *El Primer Navegante* (1762), *Nuevos Idilios* (1772).

3. Espasa Calpe, Madrid, 1936.

4. *La mort d'Abel*, Lyon 1762. El autor de la traducción fue Michael Huber. Anteriormente, en 1756, había aparecido una traducción francesa, anónima, de *Daphnis*, publicada en Rostock, Alemania. Detestable, según Huber.

5. Una versión de *El Primer Navegante*, por el Abate Perini.

6. *Selected Poems from Gessner*. La traducción es de A. Penny.

probable que, antes de esa fecha, las poesías de Gessner fueran conocidas de nuestros poetas, en 1778 todavía no había leido nada de ellas Meléndez Valdés, quien en carta del 3 de noviembre de ese año, escribe a Jovellanos desde Salamanca : « Delio (fray Diego González) está leyendo el poema de *Las Estaciones* de Saint Lambert, que yo he traido de Segovia ; a mí me ha gustado mucho... El prólogo, que es un discurso sobre las poesías y estilo pastoril, me ha agradado también ; en él alaba mucho las poesías de Gesnero como las más sencillas de todas las modernas. Yo no he visto nada de él, por lo que si V. S. tiene algunas noticias más circunstanciadas, o ha visto acaso sus églogas, estimaré mucho me diga su parecer y si juzga de ellas tan ventajosamente como el autor de *Las Cuatro Estaciones* » [1]. Pero Jovellanos no debía conocer a Gessner aún. Al menos no hay referencia alguna al poeta suizo en sus Diarios hasta el 3 de junio de 1795, en que anota : « Traducción con Montes y San Miguel en la Muerte de Abel » [2].

La primera traducción castellana de Gessner se publica en Madrid en 1785. Es una versión en prosa de *La muerte de Abel*, hecha por don Pedro Lejeusne, Teniente de Caballería [3], y dedicada a la Señora Infanta Doña Maria Ana Victoria [4]. En un breve prólogo, el traductor señala el carácter moral de la obrita, cuyo Autor se ha propuesto « resaltar admirablemente los atractivos de la virtud y el horror al vicio », y la elogia con estas palabras : « ... está vestida y adornada con toda la dignidad de la locución más sublime y correspondiente a una especie de composición épica, sin resabios ningunos de la antigua y fabulosa mitología : lo qual la hace admirar como única y original en su especie, por las Naciones que se han dedicado a traducirla ».

Esta primera edición española de Gessner, muy rara [5] no la

1. Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra, t. LXIII, p. 83.

2. Debe referirse al famoso poema de Gessner, puesto que habla de traducción, y no al del mismo título que publicó don José Joaquin Queipo de Llano y Valdés, como cree el autor de los Indices de la edición de los *Diarios*, Oviedo, 1953.

3. *La Muerte de Abel.* Poema moral en prosa, en cinco cantos. Su autor Mr. Gesnero. Traducida al castellano por don Pedro Lejeusne, Teniente de Caballería. Con privilegio. — En Madrid : En la Oficina de Antonio Fernández. Año de 1785. Es un tomito en 16º de 229 páginas. — Del traductor, don Pedro Lejeusne, sabemos que trajudo también una obra de Bitaubé, *El triunfo de la inocencia oprimida o Joseph ensalzado* (Véase más adelante). No hay referencia a Lejeusne en el *Ensayo de una Biblioteca de Traductores españoles*, de Menéndez Pelayo. — Lejeusne era Oficial de Caballería de los Reales Ejércitos, Pensionado por Su Majestad Católica y Guardia de Corps de la Real Compañia Flamenca. Al menos con tales títulos figura su nombre como traductor de *La Muerte de Abel* en las ediciones de este poema publicadas en Madrid.

4. Casada con el Infante de España don Gabriel.

5. No se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid ni en la de la Academia Española. Poseo un ejemplar en mi biblioteca.

citan Van Tieghem ni Díaz Plaja [1]. Sólo la he visto citada por Palau y Dulcet en la última edición de su *Manual del librero hispano-americano* [2]. El editor — probablemente el mismo Lejeusne — se preocupó de anunciarla en los diarios de la Corte. Así aparece anunciada en la *Gaceta* de Madrid del 6 de diciembre de 1785 [3], en la *Biblioteca periódica anual para utilidad de Libreros y Literatos* [4], y en el *Memorial Literario* de diciembre de 1785, que publicó el siguiente anuncio-reseña :

La Muerte de Abel. Poema moral en prosa en cinco cantos : Su autor Mr. Gesner. Traducida al castellano por don Pedro Lejeusne. Madrid 1785. Por Fernández : 8º, en la librería de Gómez, calle de las Carretas, a 7 rs. a la rústica y 12 en pasta. — En este libro se pintan en estilo poético y enérgico la bien sabida enemistad, originada de la envidia entre Abel y Cain su hermano, como asimismo el justo dolor de ello, y de la muerte de Abel por sus padres Adán y Eva.

De ese mismo año, 1785, es la primera crítica española seria que conocemos sobre Gessner. En su obra *Origen, progreso y estado actual de toda literatura* [5], el Abate don Juan Andrés dedica entusiastas elogios a *La Muerte de Abel* y a *El Primer Navegante.* Sobre el primero de esos poemas escribe :

De otra especie es el poema corto *De la muerte de Abel* del célebre Gesner, el qual se dedica a tratar épicamente un argumento pastoril ; y de este puede gloriarse la poesía alemana con más razón que del *Mesías* de Klopstock. Aquella amable y religiosa galantería poética, sin ir en busca de adornos fabulosos, y guardando todo el decoro debido a la Religión, entretiene agradablemente al lector en un pequeño y ligero argumento, y hace ver que lo sencillo y natural pueden causar al ánimo un placer tan sensible como lo maravilloso y sobrenatural. Ojalá el Poeta hubiese abreviado, o quitado enteramente el episodio del diablo Abrimelec ; hubiese interrumpido con descripciones y narraciones los diálogos demasiado continuos ; y hubiese reducido los razonamientos sobrado largos, que entonces seguramente tendríamos un poema más perfecto en su nuevo género que lo son en lo heroyco casi todos los que hemos nombrado hasta aquí ».

También elogia el Abate Andrés *El Primer Navegante*, no sin señalar, como en *La muerte de Abel*, sus defectos :

Son sobrado frequentes y largos los monólogos y los diálogos de los héroes del poema ; es lenta la progresión, y la acción escasa ; pero tiene tanta gracia

1. Van Tieghem sólo cita, sin especificar de qué obras de Gessner se trata, una traducción de 1787 y otra de 1799. En cuanto a Díaz Plaja, cita tres versiones : de 1795 *(La muerte de Abel)*, de 1796 *(El Primer Navegante)*, y de 1797 *(Los Idilios)*. No hay tampoco referencia a esa primera edición de 1785 en la *Historia del movimiento romántico español* de E. Allison Peers.

2. Barcelona, 1953.

3. « *La Muerte de Abel*, poema moral en 5 cantos, su autor Gesnero, traducido al castellano por Don Pedro Lejeusne, Teniente de Caballería y dedicado a le Señora Infanta Doña Maria Ana Victoria. Se hallará en la librería de Gabriel Gómez, calle de las Carretas junto al Correo. »

4. Número 2, Madrid, 1785.

5. Traducción castellana por don Carlos Andrés. Madrid, Sancha 1785, tomo III.

y singularidad el pensamiento de la fábula ; son tan oportunos y agradables los episodios, y tan naturales los afectos, que el *Primer Navegante* deberá ser tenido por un poema original, y ocupar un lugar distinguido entre la immensa turba de poemas cortos que todos los días salen a la luz.

Por otra parte, al tratar el Abate Andrés en su libro acerca de la poesía suiza, escribe : « Sólo los suizos cuentan tantos Poetas que son bastantes para poblar el Parnaso alemán... Pero quando no tuviesen más que a Heller y a Gessner, ¿no bastarían estos para dar honor a la Poesía, no solo de los suizos sino de todos los Reynos de Alemania ? ».

El traductor, Pedro Lejeusne, animado sin duda por el éxito de *La Muerte de Abel*, tradujo poco después al castellano el poema de Bitaubé *El Triunfo de la inocencia oprimida o Joseph ensalzado* [1]. El propio Lejeusne debió redactar el anuncio de este poema que publicó el *Memorial Literario* en su número de noviembre de 1787, y en el que, con fines propagandísticos, subraya la relación que existe entre el tema de *La Muerte de Abel* de Gessner, y el *Joseph ensalzado* de Bitaubé. Hé aquí el texto del curioso anuncio :

Conociendo el traductor del presente poema la grande conexión que tiene éste con el de la muerte de Abel (por Mr. Gesnero), cuya versión había ya dado a luz, presenta al público la traducción del poema de Joseph, no menos útil por la grandeza de su argumento, que recomendable por la energía y belleza de las imágenes y adornos poéticos con que Mr. de Bitaubé ha sabido vestirlo. Mr. Gesnero se ciñó en su obra a pintar puramente al hombre natural, con todos los afectos, pasiones y conocimientos que nacen con él, y desnudo de toda idea, a excepción de la del Ser Supremo y de su propia sensibilidad, excitándonos en cierto modo al exercicio de una vida absoluta y que tiene poco o ningún uso con el presente orden de las cosas ; pero Mr. de Bitaubé pasa todavía más adelante, y nos representa en su Joseph con los colores más vivos y con la mayor energía no solamente las inclinaciones y afectos propios del hombre, sino que añade a estas todas las demás que se originan de la sociedad... [2].

Otras ediciones españolas de Gessner. — Ya hemos descrito la primera edición española de Gessner : la traducción de *La*

1. *El Triunfo de la inocencia oprimida o Joseph ensalzado*, poema en prosa por Mr. Bitaubé. Madrid, Román, 1787, dos vols. — Pablo Jeremías Bitaubé, escritor alemán de origen francés, nació en Koenigsberg en 1732 y murió en Paris en 1808. Fue amigo de d'Alembert, y protegido de Federico II de Prusia, que le nombró miembro de la Academia de Berlín. Publicó su más famosa obra, el poema bíblico *Joseph*, en 1767, y pronto se tradujo a varias lenguas.

2. La traducción del famoso poema de Bitaubé por Lejeusne, se anunció repetidas veces en los diarios de Madrid. Por ejemplo, en la *Gaceta* del 23-11-1787, en el *Mercurio* y el *Memorial Literario* de noviembre del mismo año, y en el *Diario* del 24-2-1791, 19-4-1791 y 20-6-1793. Anuncios conjuntos de *La Muerte de Abel* y del *Joseph ensalzado* se publican en el *Diario* de Madrid del 3-5-1796 y del 28-12-1797. Pero la Inquisición aacabó prohibiendo el librito, por Decreto del Santo Oficio que publicó el *Diario* de Madrid en su número del 12 de abril de 1799, y que justificaba la prohibición « por el desprecio y grande abuso que hace de la Sagrada Escritura en las ficciones y falsedades que mezcla en la historia del Patriarca Josef ».

Muerte de Abel, por el Teniente D. Pedro Lejeusne, en 1785. Veamos ahora otras ediciones gessnerianas aparecidas en España. Por lo que respecta a *La muerte de Abel*, el éxito del poema animó a Lejeusne a ofrecer una segunda edición en 1803, con algunas novedades. Hé aquí descrita su portada :

« La Muerte de Abel, / ó el fratricidio : / poema en prosa, / su autor Mr. Gessner. / Traducido al Castellano, y aumentado / con notas. / Por Don Pedro Lejeusne, Oficial de Caba-/llería de los Reales Exércitos, Pensionado / por S. M. C. Guardia de Corps, que fué / de la Real Compañía Flamenca. / Segunda edición. / Revista, corregida nuevamente y enmenda — / da con el mayor cuidado. / Madrid / Por Don Mateo Repullés / 1803. »[1]

Se trata de una edición más correcta, en efecto, que la primera, aunque las notas del traductor no pasan de dos, ambas sobre interpretación del texto.

La traducción de *El primer Navegante* no se hace esperar. En 1796 aparece en Madrid una versión anónima de este poema de Gessner, publicada por Sancha. Es una linda edición, en octavo menor, con dos láminas y setenta páginas. El traductor anónimo escribió un prólogo a su versión que ofrece interés y merece ser transcrito :

La casualidad ha sido la inventora de las mayores cosas, y es muy verosímil que a ello se deba el arte de la navegación y no al discurso del hombre y sus exactas ilaciones, que sólo pudieron tener principio de un acaso, aunque después hayan ido perfeccionando este arte hasta el estado en que se halla. Pero como a pesar de quantos descubrimientos se cree haber hecho en el particular, y de quantas fábulas se han amontonado sobre lo mismo, no se haya averiguado la casualidad cierta que proporcionó a los hombres este beneficio ni pueda averiguarse, no hay otro medio para dar de ello alguna idea verosímil, que acudir a la que se presente más sencilla y natural ; y ¿quál más que un tronco viejo, hueco y carcomido de un árhol que las olas hubiesen arrancado y anduviese nadando sobre ellas ? ¿que las hojas de los árboles tendidas en la superficie del agua, y sobre ella parada una mariposa ? Estas imágenes sirvieron al fecundísimo Gessner para formar su poema del *Primer Navegante*, que presento al público, quien espero le dará una buena acogida, aunque no encuentre en la traducción satisfechos todos sus deseos, porque bien conoce lo difícil que es revestirse un traductor de la ilusión y afectos del autor, para dar a la producción de éste toda su fuerza, al ponerla en otro idioma. Por lo mismo, sin embargo de que he puesto el mayor cuidado en acertar, no pretendo que se haga el menor aprecio de esto, sino de que es obra del insigne Gésner que (según sabio de nuestros días[2]), en su *Primer Navegante* ha dado a los poemas cortos un nuevo género de naturalidad y

1. Se anuncia en el *Almanak literario, manual utilísimo para los comerciantes de libros y apasionados de literatura*, Madrid, 1804. Palau, en su *Manual*, cita una edición de *La Muerte de Abel*, por Sancha, del mismo año 1803. No he podido ver esta edición, pero que en un mismo año aparezcan dos ediciones del mismo poema, da una idea de su éxito.

2. El Abate D. Juan Andrés : *Origen, progresos, y estado actual de toda la literatura*. Tomo III, pág. 351.

sencillez : así como a los épicos en su *Muerte de Abel*, añadiendo que « tiene tanta gracia y singularidad el pensamiento de la fábula ; son tan oportunos y agradables los episodios, y tan naturales los afectos, que el *Primer Navegante* deberá ser tenido por un poema original, y ocupar un lugar distinguido entre la immensa turba de poemas cortos que todos los días salen a la luz.

Palau, en su *Manual del Librero hispano-americano*, atribuye erróneamente esta traducción anónima de *El Primer Navegante* a M. A. Rodríguez Fernández [1], y añade que fue prohibida por Edicto del Santo Oficio del 25 de agosto de 1805. Pero sin duda a partir de su publicación debió difundirse bastante. Al menos fue muy anunciada en el *Diario* de Madrid. En uno de esos anuncios, publicado en el número correspondiente al 12 de julio de 1796, después de transcribirse los elogios del abate don Juan Andrés al poema de Gessner, tomados del prólogo del traductor que acabamos de transcribir, se añade : « El traductor de esta obra está trabajando una imitación de los Idilios de Gesner, y a los que primero acudan a comprar el Primer Navegante se les dará gratis un Idilio, del que sólo se han tirado 200 exemplares. » El poema se vendía a cinco reales en la librería de Quiroga, calle de Concepción Gerónima. Todavía en 1798 *El Primer Navegante* se sigue anunciando en el *Diario* de Madrid, pero ahora junto con « 25 idilios escogidos del mismo autor » (anuncios publicados en el *Diario* del 26-XI-1798 y 30-IX-1799).

Ediciones de los « Idilios ». — De los *Idilios* se publican en Madrid dos ediciones, una en 1797 y otra en 1799. La portada de la de 1797 reza así : « Idilios de Gésner en prosa y verso, por el traductor del *Primer Navegante*. En Madrid : en la imprenta de Sancha. Año de MDCCXCVII ». Es un lindo tomito en octavo menor, de 126 páginas. Se abre con una dedicatoria en verso a Rosana, y siguen 24 Idilios, de los cuales sólo seis están traducidos en prosa. El traductor ha vertido al castellano catorce piezas de los *Idilios*, y diez de los *Nuevos Idilios*. Naturalmente la versión no se ha hecho del original alemán, sino de la traducción francesa de Huber, que fue la que circuló por España, como ya advirtió Paul Mérimée. (Ver su estudio *L'influence française en Espagne au dix-huitième siècle*. Paris, 1936) [2].

1. El error de Palau se debe a haber creido que el traductor anónimo de la edición de 1797 de los *Idilios* es el mismo M. A. Rodriguez Fernández que traduce los Idilios dos años más tarde, en 1799. Como en la edición de 1797 se dice « por el traductor del *Primer Navegante* », Palau creyó que Rodriguez Fernández era también el traductor de este poema de Gessner.

2. El *Diario* de Madrid anuncia esta primera traducción de los Idilios en su número del 18 de diciembre de 1797 : « Idilios en prosa y verso, por el traductor del Primer Navegante ».

En 1799 aparece una segunda traducción de los *Idilios* gessnerianos distinta de la anterior, pero esta vez el traductor no oculta su nombre. Figura en la cubierto del librito, que reza así : « Idylios de Salomon Gessner en castellano por M. A. Rodríguez Fernández. Tomo I. En Madrid en la imprenta de Sancha. Año de MDCCXCIX» Es un tomito finamente impeso, en octavo menor, de 148 páginas. El traductor dedica su versión al Exmo Sr. D. Mariano Luis de Urquijo, a la sazón Secretario de Estado en el Gobierno de Carlos IV, con estas palabras :

Los Idylios de Gessner, cuyas gracias y bellezas pastorales exceden a las del insigne bucolista que inmortalizó el reynado de Tolomeo Filadelfo (Teócrito), salen hoy a la luz pública en lengua castellana para remediar la escasez que nuestra literatura padece de modelos en este género. V. E. conoce la importancia de este objeto : conoce el mérito del original de mi traducción ; en fin, conoce quanto influye la poesía en el lustre y adelantamiento de las naciones ; y estos poderosos motivos me obligan a consagrar a V. E. este rico tesoro de las gracias de las musas. Dígnese, pues, V. E. de admitirlo, y dar a la literatura y a los literatos este testimonio de su amor y beneficencia.

A continuación de la dedicatoria, figura un extenso « Discurso del traductor sobre la Poesía Pastoral », en el que expone las características del género y sus orígenes y evolución en la historia de la poesía. Vamos a limitarnos a transcribir los párrafos más interesantes para nuestro estudio, ya porque se refieran a Gessner, ya porque expresen la actitud del traductor frente a la poesía de la época.

Hé aquí en lengua castellana — comienza diciendo Rodriguez Fernández — los idylios de Gessner, uno de las más floridos ingenios del presente siglo, ornamento de las doctas musas y delicia de la humanidad. Este grande, aunque lacónico elogio que consagro a su mérito está confirmado por el justo aprecio que de sus obras hicieron todas las naciones de la Europa sabia, traduciéndolas y depositándolas en magníficas ediciones, apenas habían empezado a difundirse en su idioma original. Es, pues, de creer que no siendo inferiores en buen gusto los humanistas españoles, recibirán con igual complacencia la versión que ahora sale al público.

El autor se propone « examinar el mérito de Gessner en quanto al buen gusto de sus Idylios », pero antes traza una biografía de Salomón Gessner — tomando los datos del prólogo de Huber a sus versiones francesas, y añade :

Gessner, estudiando incesantemente los exemplares más perfectos de la sabia antigüedad, desenvolvió y robusteció su vena, afinó maravillosamente su gusto, engrandeció su imaginación, dilató la esfera de sus ideas, y concibió al fin el designio de crear un nuevo y desconocido género de poesía : nuevo en la invención, en los caracteres y en la fábula, y nuevo en el lenguaje, tan fácil, gracioso, expresivo y patético, tan tierno, dulce y sencillo como la misma naturaleza que exactamente copia. Tal es su *Muerte de Abel*, su *Dafnis*, sus *Idylios*, su *Primer Navegante*, y otros poemas con que enriqueció sobremanera

el parnaso tudesco... Jamás se encarecerá bastante lo que debe a Gessner la poesía. Libre aun de aquel lícito deseo de fama que se cría y crece con el hombre, y que suele ser el más eficaz estímulo para impelerle a obrar, todos sus escritos sacaron de su pluma aquel sabor desinteresado y edificante, que tan solo se compadece bien con el desahogo y diversión de una alma pura y tranquila, como las mañanas del apacible mayo, a que compara a su querida Dafne.

En cuanto a los *Idilios*, el autor los juzga como « la obra que más honrra su memoria... una colección sin igual entre griegos y latinos ». « Gessner es admirable en la invención y sostenimiento de los caracteres. Todos están expresados en él con la más escrupulosa verdad... Pero quizá en nada es Gessner tan admirable como en las situaciones felices en que los coloca siempre. ¡Qué ideal de tanta novedad y belleza! ». Y tanto se entusiasma el apasionado traductor que pone a los *Idilios* de Gessner por encima de los de Teócrito y Virgilio, y dice de ellos que « rebosan aquella unción, aquella fuerza que penetra hasta el alma, y la enseñorea agradablemente ». El tono entusiasta continúa : así como « todos los escritores de poemas pastorales han copiado casi servilmente a Teócrito y Virgilio, sólo Gessner es tan nuevo, habiéndoles imitado como si ninguno antes que él hubiese trillado esta carrera. ¡Qué imaginación, qué invención, qué sensibilidad! Pudiera decirse de sus bellezas lo que Aulo Gelio de las de Teócrito, esto es, que son nativas, y de ningún modo accesibles a la imitación ». Pues Gessner excede a todos « en lo pintoresco y verdadero de los paysages, en la ternura y delicadeza de los sentimientos, en el candor y ingenuidad de los caracteres, y en aquel inefable embeleso que cautiva la voluntad, impeliéndola con fuerza irresistible al amor del campo y sus costumbres ».

El traductor termina su discurso-prólogo protestando contra ciertas traducciones de idilios de Gessner que han publicado los diarios de Madrid y Salamanca, y en donde dichos idilios aparecen « lastimosamente estropeados por alguna pluma ignorante y bárbara ». También protesta contra :

> ... otra traducción (que) corre anónima de veinte y quatro idilios escogidos de la colección francesa. Semejante traducción no tiene propiedad, lenguage ni exactitud. Gessner está enteramente desfigurado en ella, como puede verse solo en el idylio I. ¿ Qué visoño y mezquino traductor osó parar tan mal a este venerable poeta ! ¡ Miserable y mil veces miserable traducción ! — exclama indignado Rodríguez Fernández — ¡ Miserable Gessner que cayó en tales manos !

Este duro ataque al traductor anónimo de la edición de 1797, deshace el error de Palau y otros, que creyeron a Rodríguez Fernández autor también de esa primera traducción anónima de

los *Idilios*. Como lo prueba asimismo el siguiente anuncio de la traducción de Rodríguez Fernández, aparecido en el Diario de Madrid el 14 de enero de 1800, y seguramente inspirado por el mismo indignado Rodríguez, decidido a que su versión anulara a la del « mezquino y bisoño traductor » :

Traducción de los primeros Idilios de Gesner : un tomo en 8º dedicado al Exmo Señor Don Mariano Luis de Urquijo, Ministro de Estado. Esta traducción que se ha juzgado por mejor que la que corre anónima de algunos Idilios entresacados de la colección francesa, va precedida de un discurso sobre los principios del buen gusto en general, y en particular sobre las reglas fundamentales de la poesía pastoral y su historia ; por lo qual es muy útil a los amantes de las bellas letras y a los sugetos que tengan el cargo de enseñarlas. Véndese en la librería de Sancha, calle del Lobo.

Pero la presunción de Rodríguez Fernández, o de su editor, no gustó nada a un « aficionado a las bellas letras » que dos semanas después (el 31 de enero) publicó en el mismo Diario la siguiente carta :

Amigo y Señor Diarista : Aunque no soy Subscriptor a su Periódico, haga Vmd. cuenta que es lo mismo que si lo fuese ; pues mi criado me le lleva todos los días antes del chocolate, y de este modo me impongo en las comedias que se representan o en los libros que salen a luz. En uno de los Diarios de este mes vi publicada una traducción de los primeros Idilios de Gésner y me alegré infinito ; que siempre he sido amante de las producciones de este ingenio. El traductor dice modestamente en el anuncio que « su traducción se ha juzgado por mejor que la que corre anónima de algunos idilios entresacados de la colección francesa ». Esto me hizo correr a la librería en donde se vende, y compré con gusto un exemplar de los referidos Idilios, cuyo discurso sobre la poesía pastoral es útil a los poetas noveles que no hayan visto al Batteux, y merece singular aprecio, a mi corto entender. Sin embargo, como no tengo trato con su traductor (que es el señor Don M. A. Rodríguez), ni sé dónde vive, me valgo del favor de Vmd. para que se sirva insertarle en su Periódico una pequeña advertencia digna de atención. Es el caso que un anónimo publicó en el año de 1798 24 idilios escogidos del mismo Salomón Gésner, y el Señor Rodríguez dice de su traducción que no tiene propiedad, lenguage ni exactitud. Yo que respeto mucho las decisiones de un literato, quando están dadas con la moderación correspondiente, digo que la nueva traducción estará mil veces mejor que la del anónimo ; pero también afirmo que no le toca dar una decisión tan arrogante al mismo interesado, sino dexarlo al prudente juicio de los lectores. En efecto, señor Diarista, para dar su autor realce a sus producciones, no necesita abatir las de los demás, pues esto arguye mucho amor propio. Por mi parte, puedo asegurar que conozco al anónimo algo más que al Señor Rodríguez, y por conseqüencia no puedo ser voto indiferente y desapasionado en quanto al mérito de ambas traducciones. Sólo sí extrañé que el traductor de la última diga que se ha juzgado por mejor la suya según el anuncio del Diario, pues si son los amigos los que la han juzgado son partes interesadas, y si es el Señor Rodríguez el que lo dice *laus in ore proprio vilescit*. El anónimo, en el mero hecho de no poner su nombre, acreditó desde luego su modestia, y me consta no hace gala de sus talentos, que serán los más visoños, mezquinos y miserables del mundo ; pero la favorable acogida que mereció al público con el *Primer Navegante*, poema en dos cantos del mismo Gésner, le animó a dar a luz los 24 idilios escogidos, que creo se hallan en la librería de Quiroga : entre ellos hay 11 que no están en el tomo I de la traducción del Señor Rodríguez, y en esta hay otros que no se

hallan en la del anónimo, por cuya causa son necesarias ambas ediciones. Esto es quanto tengo que participar a Vmd. ofreciéndome a su disposición. Madrid 27 de enero de 1800... *El aficionado a las bellas letras.*

Animado sin duda por esta carta, cuyo autor confiesa su amistad con el traductor anónimo, el editor de éste anunció en el Diario de Madrid — número del 26 de julio de 1800 — un tomo de *Obras escogidas de Gésner*, que contenía las dos versiones realizadas por el anónimo traductor, es decir, la del *Primer Navegante* y la de los 24 *Idilios* escogidos de la colección francesa. Pero no se trataba de una nueva edición, sino de la encuadernación en un volumen de las dos versiones del traductor anónimo. Hé aquí el texto del anuncio :

Obras escogidas de Gésner, un tomo en octavo, adornado con tres estampas finas. Comprende el Primer Navegante, poema en dos cantos en verso, y 24 Idilios de los mejores. Se hallarán en la librería de González, calle de Atocha, frente la casa de los Gremios, a 12 rs. en pasta regular, y en las librerías de Quiroga, calle de las Carretas, y de la Concepción Gerónima, a 16 y 17 rs. en pasta fina, enquadernado a la inglesa por Pasqual Carsi.

El autor de la carta anónima al *Diario de Madrid* tenía razón cuando afirmaba que eran necesarias las dos ediciones de los *Idilios*, la del traductor anónimo de 1797 y la de M. A. Rodríguez Fernández, publicada dos años más tarde. El primero tradujo sólo, como ya hemos indicado, catorce piezas de los *Idilios* y diez de los *Nuevos Idilios*. Mientras que Rodríguez Fernández, de la edición francesa de los *Idilios*, que contenía 29 piezas, traduce 28, añadiendo uno de los *Nuevos Idilios*, el titulado *Dametas y Milón*, y en cambio no traduce el idilio *Damon y Filis*, que figura en la edición del traductor anónimo. Aun así, once de los *Nuevos Idilios* quedaron sin traducir, en ambas ediciones, aunque de alguno de ellos, como *Le bouquet*, se dió una versión en el *Diario de Madrid*.

Traducciones e imitaciones de los Idilios en el Diario de Madrid. — A partir sobre todo de 1793 el *Diario de Madrid* publica frecuentes versiones, bastante libres, de los *Idilios* gessnerianos, la mayoría de ellas anónimas. Damos a continuación una relación de las que hemos podido localizar :

Al amor y Milón. Idilios de Gesnero. Imitados por D.L.N.P.J.C. (*Diario de Madrid*, 7-XII-1793).

Palemón. Idilio de Gessner, por el Pastor Antiguo (*D. de M.*, 11-VII-1794).

Mirtilo. Idilio de Gesnero (*D. de M.*, 16-VII-1794 y 18-VII-1794).

Menalcas y el Cazador Eschines. Idilios de Gessnero (*D. de M.*, 19-VII-1794 y 20-VII-1794).

Esperando a Dafne. Idilio de Gessner (*D. de M.*, 3-VIII-1794).

A Daphne. Idilio de Gessner, traducido por el Pastor Antiguo (*D. de M.* 7-VIII-1796).
Daphnis y Chloe, por el Pastor Antiguo (*D. de M.*, 19-VIII-1796).
Chloe, por el Pastor Antiguo (*D. de M.*, 21-VIII-1796).

Estas tres últimas versiones gessnerianas, hechas en prosa, provocaron un comentario elogioso del Censor mensual del Diario de Madrid, que apareció en el número del 8 de septiembre de 1796, bajo la rúbrica « Juicio de los diarios del mes de agosto ». Escribe el Censor mensual : « El Pastor Antiguo en los días 7, 19 y 21 nos ha dado la versión en prosa de tres idilios graciosos de Gesner : nuestra lengua tiene mucha riqueza de galas poéticas para adornar estas composiciones ; pero si la traducción en verso había de ser tan mezquina como algunas que he visto de este poeta alemán, más quiero la prosa del Pastor antiguo ».

El mismo Censor mensual del *Diario de Madrid*, cuyo oficio era juzgar los textos en prosa y verso que se publicaban en el Diario del mes anterior, había elogiado ya a Gessner en el Diario del 4 de agosto de 1795, con motivo de un comentario sobre las Eglogas de Francisco de la Torre : « ... ¿quiere Vmd. saber — escribe — la gran diferencia que hay entre ambas composiciones ? Pues lea Vmd. a Pope sobre la égloga, o medite Vmd. los incomparables *Idilios* de Gesner, el único que ha conocido la naturaleza, caracteres y extensión inmensa de este género ».

La misma opinión favorable sobre Gessner tenía el autor anónimo de un Discurso sobre la poesía bucólica que publicó el *Diario de Madrid* en los dias 2, 3 y 5 de noviembre de 1794. Después de afirmar que los poetas modernos no han sabido hacer bellas églogas, escribe :

El único de los nuestros que merece nombre de poeta bucólico es D. Bernardo Valbuena, Obispo de la Jamaica, y autor del poema heroyco de Bernardo ; bien que en sus poesías pastoriles hay muchas groserías, y a veces por imitar la sencillez de los pastores incurre en la baxeza. Ninguno de los modernos ha comprendido tan bien como Gesner toda la extensión del género bucólico : sus poesías en este género son el más bello modelo que se puede presentar para la imitación. Allí se puede ver la gran variedad de asuntos, propios de la poesía pastoril, que hasta ahora no se habían tocado ; el estilo es el más propio : los sentimientos, las imágenes, todo es pastoril, y todo encanta. Es verdad que este autor ha tenido a la vista los más bellos paisajes, las costumbres de los campesinos Suizos, y en suma, una idea de lo que sería la vida campestre de la edad de oro ; muy al contrario de los nuestros, que en los pastores y labradores de su país nada han podido ver, que les diese semejante idea, por lo que son escusables, si en vez de trasladarse al campo, han trasladado los campesinos a la ciudad, y les han hecho hablar como finos cortesanos.

El prestigio de Gessner era tan alto en Madrid por esos años, que en las polémicas, numerosas, que tenían lugar en los diarios

sobre la situación de la poesía española a fines del siglo XVIII, se ponía a Gessner como modelo de poeta capaz de commover al lector. Así, un corresponsal anónimo del Diario de Madrid, que se firma *El Arrogante*, publica en el número del 13 de mayo de 1795 una Carta dirigida al Censor mensual del Diario, sosteniendo la tesis de que en España no existen poetas, y en la que escribe : « Donde no hay corazón no hay poesía, amigo mío ; pruébeme Vmd que nuestros poetas tienen ideas y sentimientos y confesaré de buena gana que no tenemos que pedir a la Grecia sus Homeros y Teócritos : que Virgilio no es el solo que ha hecho las delicias de las almas sensibles ; que el Cantor de Abel (Gessner), Tompson, el delicioso Haller y el delicado Metastasio no valen lo que nuestros Villegas, Garcilasos y Lopes ». Por supuesto que esta osada opinión de *El Arrogante* no pasó sin fuertes ataques que le propinaron varios corresponsales del *Diario de Madrid* en los números del 25 de mayo y del 1 de junio de 1795.

Otro idilio de Gessner, *La firme resolucion*, se publica en el Diario de Madrid el 6 de octubre de 1797, traducido por F.D.V., y suscitando el siguiente comentario del Censor mensual : « Como no entiendo el Francés, no sé si estará bien traducido el idilio de Gesner del dia 6 ; los que lo entienden dicen que está llena la traducción de galicismos, y que estropea la gracia del original, cuya dulzura, sencillez y delicadeza no se encuentran en ella. Pero esto será pura envidia y malignidad : yo digo todo lo contrario ». (*D. de M.*, 11 de noviembre de 1797).

Por último, citemos la traducción de uno de los *Nuevos Idilios*, el titulado *El ramillete*, que se publicó en el *Diario de Madrid* del 29 de septiembre de 1799, con las iniciales del traductor, M. L. G.

Otros ecos de Gessner en la prensa. El Diario de Barcelona y El Regañón General. — Gessner deja también su huella en el *Diario de Barcelona*. El protagonista de una novela titulada *Claudina. Novela saboyana*, que se publica anónima en dicho diario a partir del 11 de julio de 1797, después de contar un viaje a la Saboya y evocar « aquel lugar llamado Ferney, que después de la muerte de cierto filósofo, se asemeja a aquellos castillos desiertos que en otro tiempo habitaban los genios », exclama :

Oh, mi buen amigo Gessner ! tú que nacido en el Pais más vario, el más pintoresco de la tierra, y el más propio para suministrar descripciones siempre diferentes, y que jamás abusaste, como otros muchos, del arte de escribir, nunca creiste que un quadro (aunque sea brillante su colorido) pueda representarse sin personajes, tú cantas las arboledas sombrías, los verdes prados,

y los arroyuelos cristalinos ; pero los Pastores dan en ellos lecciones de amor, de piedad y de beneficencia. Leyéndote, los ojos satisfechos recorren el lugar que has pintado ; y el alma, aun más satisfecha, se alimenta con preceptos útiles, y goza una dulce emoción (*Diario de Barcelona*, 13 de julio de 1797).

Por su parte, *El Regañón General o Tribunal Catoniano de literatura, educación y costumbres*, periódico que se publicaba en Madrid en 1803, alude a Gessner en un interesante texto titulado *Estado de la literatura* que llena bastantes números del periódico, desde junio de 1803, y que va firmado por *El Fiscal*. La referencia a Gessner aparece en el número de *El Regañón* del 8 de junio de aquel año, y dice así : « En uno de los Diarios de Zaragoza vi unos versos con este título *Idilio de Gesnero* en letras mayúsculas. Este autor, que según está escrito no lo conocerá la madre que lo parió, es el famoso Gesner, que tuvo la desgracia de escribir un idilio con la funesta estrella de ser traducido tan mal o peor que lo está su apellido, y de ser estampado en un Diario de Zaragoza, que no estoy cierto si fue el de 31 de julio o el de 1 de agosto del año de 1802 ». A continuación, el Fiscal la emprende con los periódicos de provincias, a los que acusa de ser « puramente mercachifles, y están circunscritos a compras, ventas, pérdidas, hallazgos, noticias sueltas, y entradas de embarcaciones ». De paso, pone verde también al *Diario de Madrid*, y dedica un juicio algo menos duro al *Memorial Literario*.

Influencia de Gessner en los prerrománticos españoles : Meléndez, Cienfuegos, Quintana, etc. — Lo dicho hasta aquí bastaría para comprobar el enorme éxito que logró Gessner en España. Pero aun debemos referirnos a la influencia que tuvieron sus *Idilios* en algunos de nuestros poetas prerrománticos. Los motivos de este éxito son fáciles de explicar. No solamente era Gessner — como ha escrito Van Tieghem — un admirable pintor de la Naturaleza. A su cualidad de paisajista unía el don natural de una ternura auténtica y profunda. En la historia del idilio, que desde Virgilio y Teócrito había caminado mucho hasta acabar decayendo en un remedo convencional y falso del modelo greco-latino, en una decoración de escayola, fue Gessner uno de los pocos que supieron inyectar nueva savia al género, dando ternura y autenticidad a sus personajes. Ese latido de humanidad no podía escapar a las almas sensibles de la segunda mitad del XVIII : a un Jovellanos, a un Meléndez, a un Cienfuegos. Pero además hay en Gessner, como observa también Van Tieghem, un elemento de protesta y de reacción contra la vida moderna de las ciudades que

estimulaba el lujo y el vicio, de los que la sencilla vida aldeana se hallaba libre. Tal espíritu virtuoso halagaba también a los prerrománticos, casi todos ellos contagiados del amor a la virtud y a la beneficencia, y de la protesta contra el lujo y la injusticia. Meléndez y Cienfuegos son dos ejemplos de prerrománticos en los que las virtudes exaltadas por Gessner hallaban un eco profundo.

Ya vimos al comienzo de este trabajo que en 1778 no conocía aun Meléndez los poemas de Gessner, y pedía noticia de ellos a Jovellanos. No tardarían, sin embargo, en llegar a sus manos traducciones francesas del poeta suizo, y muy pronto hizo partícipes de ese hallazgo a los poetas de la Arcadia pastoril que animaba en Salamanca, entre ellos, a Delio (Fray Diego González), y Liseno (el Padre Fernández). Meléndez acabó impregnándose, aunque levemente, de cierta ternura y sentimentalismo pastoril, de raíz ética, que caracterizan a los Idilios gessnerianos. Esa influencia ha sido señalada por varios críticos. El primero de todos Leandro Moratín, quien en sus *Orígenes del teatro español* afirma que Meléndez imitó a Gessner en su comedia pastoril *Les bodas de Camacho*. Según Tineo, en su biografía de Meléndez, las traducciones francesas de Gessner, Young, Pope y Thompson, « le suministraron caudal que imitar y que traducir ». Por su parte, Alberto Lista, en sus *Ensayos literarios y críticos*, al tratar de la poesía pastoril, después de afirmar que Gessner la llevó al más alto grado, « abriendo una mina inagotable de riqueza, y consagrando la musa bucólica a la descripción de la virtud », afirma que uno de « los grandes títulos de gloria de nuestro Meléndez, es haber imitado dignamente al Teócrito de Helvecia », es decir, a Gesner [1]. Y Quintana, en su biografía de Meléndez, publicada al frente de la edición de las poesías de éste en 1820, le llama « alumno de Gessner », y afirma que, siendo estudiante en Salamanca, « le llegaron los escritos de Thompson, de Gésner y de

1. Lista subrayó tambien la influencia de Gessner en Meléndez en su Oda « En loor de D. Juan Meléndez Valdés, restaurador de la poesía española en el siglo XVIII » :

O bien la dulce y pastoril arena
Robando al tierno Gésner, enlazado
Dirás a amor con la virtud sencilla,
La piedad filial, y de la amena
Campiña el don preciado,
Y la linda pastora,
Que entre el pudor y la inocencia brilla
Más pura que la aurora,
Y cándida beldad y fe constante
Ofrece en premio al venturoso amante.

Saint Lambert, y se acostumbró entonces a observar la naturaleza en los campos al modo de estos poetas ».

La influencia de Gessner sobre Meléndez ha sido observada también por los críticos modernos, especialmente por William Colford [1] y por Ronald M. Macandrew [2]. El primero, aunque no cree que existe una influencia directa de los idilios gessnerianos en los de Meléndez, admite cierta huella de Gessner en los poemas filosófico-sentimentales del español. En cuanto a Macandrew, no solamente nota influencia de Gessner en Meléndez — sobre todo en la atmósfera idílica que impregna todo su mundo poético de naturaleza — sino en Lista, en Manuel de Cabanyes y en Juan Nicasio Gallego [3].

En cuanto a Nicasio Álvarez de Cienfuegos, su gessnerianismo fue señalado ya por Menéndez Pelayo en sus *Heterodoxos* [4], donde advirtió el eco de Gessner en una estrofa del poema *La primavera*, uno de los más característicamente prerrománticos de Cienfuegos : « Unas veces quiere el poeta — escribe don Marcelino, — entusiasmado con los *Idilios* de Gessner, hacerse suizo, y sin tardanza exclama en un castellano bastante turbio y exótico como suele ser el suyo :

¡Oh Helvecia oh región donde Natura
Para todos igual, ríe gozosa
Con sus hijos tranquilos y contentos !
. . . . . .
¡Bienhadado pais ! ¡Oh quien me diera
A tus cumbres volar ! Rustiquecido
Con mano indiestra, de robustas ramas
Una humilde cabaña entretejiera
Y ante el vecino labrador rendido
Le díjera...

Fue también Menéndez Pelayo el primer en señalar que en el poema que Quintana dedicó a Cienfuegos « invitándole a gozar del campo », hay huellas evidentes del poeta zuizo. Este poema, escrito por Quintana en 1797, es decir, cuando ya se habian publicado en España los *Idilios*, contiene un encendido elogio de Gessner :

¡Oh Gessner ! ¿Dónde estás ? Tú, a quien desnuda,
llena de gracia y de inmortal belleza
natura se mostró ; tú, que inspirado
fuiste de la virtud ; tú que en las selvas

1. *Juan Meléndez Valdés*, New York, 1942.
2. R. M. Macandrew, *Naturalism in Spanish Poetry : from the origins to 1900*, Aberdeen, 1931.
3. La influencia de Gessner en Lista fue tambien subrayada por José Maria de Cossío en el Prólogo a su edición de *Poesías inéditas* de Lista, Madrid, 1927.
4. *Heterodoxos*, tomo V, p. 320.

la paz y la inocencia y los amores
tan dulcemente resonar hacías,
¡divino Gessner ! ven : lleva mis pasos
y enséñame a gozar...

Otros prerrománticos cantores de la naturaleza, como Francisco Gregorio Salas, autor del *Observatorio rústico*, y los discípulos de Meléndez, el P. Diego González y el P. Fernández, que cultivaron con frecuencia el idilio, no dejan de acusar la influencia gessneriana.

Esta influencia debió ser estimulada y reforzada por los elogios que dedican a Gessner los dos tratados sobre literatura más leidos a fines del XVIII y comienzos del XIX en España : el de Hugo Blair y el de Batteux. Las *Lecciones de Retórica y Bellas Letras* del inglés Hugo Blair fueron traducidas al castellano por José Luis Munárriz, y el primer tomo de esta versión apareció en 1798. En el tomo III, que se publicó en 1800, al tratar de la poesía pastoril, Blair elogia a Gessner como « el más feliz cultivador del idilio, entre los modernos », que supo introducir ideas nuevas en el gastado género. Y añade que lo que hace « el principal mérito de este poeta es que habla al corazón ». Las *Lecciones* de Blair tuvieron muchos lectores, y fueron reeditadas varias veces. Quintana le dedicó una reseña muy elogiosa en las *Variedades* (num. VI, p. 345), y el traductor, Munárriz, en vista del éxito, publicó además un *Compendio* de su traducción, que fue muy divulgado [1].

Un año antes de la publicación del Blair en España, es decir, en 1797 aparecía el volumen primero de los *Principios filosóficos de literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes, Obra escrita en francés por el señor Abate Batteux, profesor real de la Academia Francesa y de la de Inscripciones y Bellas Letras, traducida al castellano, e ilustrada con algunas notas críticas y varios Apéndices sobre la literatura española por D. Agustin Garcia de Arrieta* [2]. En el tomo I, elogia Batteux « la sencillez, la delicadeza y la elegancia felizmente unidas » que ofrecen los Idilios de Gessner. Y en el tomo II, que aparece en 1798, escribe Arrieta, el traductor, en un capítulo sobre la novela pastoril : « Nadie nos demuestra mejor que él (Gessner) la bella Naturaleza... El modo tan afectuoso y patético con que presenta a los Pastores hace mucho honor al corazón de su Autor ».

La rivalidad entre el Batteux y el Blair, o mejor dicho, entre sus traductores respectivos, Arrieta y Munárriz, se decidió a favor de

1. Conozco una edición, hecha en Tolosa, en 1819, y otra por Ibarra en Madrid, en 1822.
2. Madrid, Sancha, 1797-1805, 9 volúmenes.

éste último, pues el Blair fue mucho más difundido y se hicieron de él más ediciones. La traducción de Arrieta fue, además, objeto de un sangriento ataque de su rival Munárriz, que publicó una crítica de la obra en las *Variedades* (tomo V, pag. 101). Menéndez Pelayo, en sus *Ideas Estéticas*, señaló tambien los defectos de la adaptación del Batteux por Garcia de Arrieta, llamándola « compilación o masa indigesta de muchos tratados y fragmentos, bajo cuya mole casi desaparece el pobre autor original ».

Imitaciones y prohibiciones. Gessner adaptado al teatro. — No faltaron tampoco imitaciones de otras obras de Gessner. Un poeta tan fecundo como mediocre, el asturiano don Joaquin Joseph Queypo de Llano y Valdés, Conde de Toreno, Alférez Mayor del Principado de Asturias, Académico Honorario de la Real Academia de la Historia de Madrid, Socio de Mérito de su Real Sociedad, Promotor y Socio en la misma clase de la de Oviedo, y Honorario de las de Valladolid, León y Valencia — que con todos esos títulos figura su nombre en la portada del libro — publicó en 1788, en Oviedo, su poema *La Muerte de Abel*, dedicándolo a la Real Sociedad de Asturias. Escrito en cinco cantos y en versos endecasílabos, es una mala imitación del famoso poema de Gessner del mismo título, que había traducido tres años antes el Teniente D. Pedro Lejeusne. En una *Advertencia* inicial, dice el autor que el propósito del poema « es manifestar los estragos que ocasiona la culpa, los auxilios que nos comunica la Gracia, y los tiernos sentimientos que inspiran en el corazón de una esposa amante, y de unos padres verdaderos la violenta muerte de un marido justo, y de un hijo inocente. El mismo dictamen me persuado yo que había formado Mr. Gesnero, quando escribió esta Historia en prosa, y que igual concepto había hecho D. Pedro Lejeusne quando la tradujo al castellano y se imprimió en Madrid en el año de 1785 ».

El poema de Queypo de Llano pasó sin pena ni gloria. No ocurrió así con la adaptación teatral de *La Muerte de Abel*, obra francesa del ciudadano G. Legouvé, traducida al castellano por don Antonio Saviñón, y publicada en Madrid en 1800. Lo curioso es que a pesar de que el Santo Oficio prohibió la obra por Edicto de 1801, la pieza traducida por Saviñón se representó con cierto éxito en el teatro de los Caños de Peral. Su estreno tuvo lugar el 30 de mayo de 1803, interpretando Máiquez el papel del protagonista [1].

1. E. Cotarelo, *Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 1904.

La crítica se ocupó de la obra, con escaso entusiasmo. El comentario más benévolo fue el de Quintana en las *Variedades de ciencias, literatura y artes* (número 1, 1803). Después de recordar el éxito de la tragedia de Legouvé en Paris, « donde hacía ya treinta años que se conocía y se aplaudía el bello Poema de Gesner », Quintana elogia, aunque con reparos, la adaptación de Saviñón, y añade : « El gran Gesner había visto en la muerte de Abel asunto para un poema épico, de una especie nueva, análoga al caracter ameno, campestre y pastoril de su talento. Gabriel Legouvé vió en la catástrofe del poema alemán un quadro suficiente para una tragedia, y su tentativa tuvo el éxito más afortunado ». En cambio, un corresponsal anónimo del *Diario de Madrid*, que firma *El enemigo de los malos traductores*, dedica fuertes ataques a la traducción de Saviñón, en el número del 3 de julio de 1803. Pero que la obra gustaba, gracias seguramente a la interpretación de Máiquez, lo prueba el que, al año siguiente, todavía se representó en el mes de febrero durante cinco días seguidos, en el teatro de los Caños. Un Edicto del 25 de agosto de 1805 prohibió de nuevo la traducción de Savignon, que ya no se representó más.

Por otra parte, la pieza de Legouvé fue también traducida por Doña Magdalena Fernández y Figueró, siendo anunciada su version con el titulo la *Muerte de Abel vengada* en el Diario de Madrid (27-v-1803), en la *Gaceta de Madrid* (24-v-1803) y en el *Memorial Literario* (t. V, 1804).

El propio Gessner, como personaje, fue llevado varias veces al teatro. Primero en el drama lírico en prosa *Lisbeth*, de Favières, música de Grétry, que se estrenó en 1797, y en el que aparece Gessner como « filósofo y hombre de letras ». Más éxito tuvo la comedia que con el título de *Gessner* escribieron Barré, Radet, Desfontaines y Bourgueil, y que se estrenó en 1800 [1]. La acción transcurre en la casa de campo de Gessner, en Zurich. Fue seguramente esta última obra la que, con el título *El poder irritado o El ardid contra la distinción*, y traducida por Enciso, se estrenó en el teatro madrileño del Príncipe el año 1816 [2].

Ya hemos citado la prohibición por el Santo Oficio, en edicto de 1801, de la adaptación teatral que hizo don Antonio Savignon del drama de Legouvé *La Muerte de Abel*. Debemos añadir que las obras de Gessner estaban prohibidas en España desde 1790. En efecto, en el *Indice* de libros prohibidos que se publicó en Madrid ese año, impreso por Sancha, figura ya Gessner, al que

1. J. J. Hottinger, *Salomon Gessner*. Traducción francesa por Meister, Zurich, 1797.
2. Cotarelo, *Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 1904.

por cierto se le llama *teólogo luterano*, con prohibición para todas sus obras. Posteriormente, el Edicto del 18 de marzo de 1801 prohibe las *Œuvres Complètes* de Gessner, tres tomos en 16º, impresas en Orleans en 1783, « por estar llenas de proposiciones mal sonantes, *sapientes haeresim*, y sediciosas ». Y el *Suplemento al Indice Expurgatorio* del año 1790 (Madrid, 1805) insiste en esa prohibición, y añade la del poema de Gessner *El Primer Navegante*, prohibido por Edicto del 25 de agosto de 1805. En cuanto a *La Muerte de Abel*, la traducción de Lejeusne fue prohibida por Decreto del 20 de septiembre de 1806, « por mantener casi los mismos errores de su original, prohibido en edicto del 18 de marzo de 1801 ».

Ultimos ecos de Gessner en España. — El siglo XIX verá el fin de la influencia de Gessner en España, bajo el ímpetu de la nueva generación romántica, para la que parecía demasiado blando y soso el clima pastoril de los *Idilios* gessnerianos. No obstante, a comienzos de siglo, es posible todavía encontrar huellas de la admiración por el poeta suizo, de quien, como ya hemos señalado más arriba, aun en 1803 se publicaba una segunda edición de *La Muerte de Abel*, en versión de Pedro Lejeusne.

Uno de sus admiradores era el desdichado poeta Francisco Sánchez Barbero, entre los Arcades Floralbo Corintio, que murió míseramente en el presidio de Melilla por sus ideas liberales. En sus *Principios de retórica y poética* (Madrid, 1805), al tratar de la poesía pastoril, escribe Sánchez que el autor de los *Idilios* « aventajó a los modernos y acusó a los antiguos ; porque además de pintar los objetos del campo, objetos harto comunes ya y trillados, se abrió un nuevo camino, haciendo interesantes a sus personajes. ¡Qué risueñas son, y qué delicades las escenas que presenta! La ternura de padres, la piedad de hijos, el amor de los esposos, el afecto entre hermanos, le felicidad doméstica, la beneficencia, la hospitalidad, la humanidad, la amable naturaleza, cautivan y enternecen. Baste decir que escribió para el corazón y que nos enseña la práctica de las virtudes sociales ». Y añade : « ¡Qué risueño es el (cuadro) de Gessner quando llama a la primavera la graciosa mañana del mundo! ».

Otra admiradora de Gessner es la fecunda poetisa Maria Rosa Gálvez, que en los primeros años del XIX escribió numerosos dramas, algunos de los cuales logró estrenar, aunque con escaso éxito. En su oda *La Poesia*, hay una entusiasta evocación de Gessner :

... Hasta que Gessner con suave canto
en metros armoniosos
retrata de Natura el rico manto,
y su numen sencillo
presta a los prados nuevo ser y brillo [1].

Un traductor tardío de Gessner es Blanco White, que tradujo con acierto la *Canción de la alborada*, aunque, según Menéndez Pelayo, no directamente del original alemán, sino de una traducción francesa [2]. Por cierto que el mismo Blanco White, en una carta que dirigió a las *Variedades*, publicada en esa revista, en sus números III y IV, y en la que polemizaba con Quintana en torno al poema de Reinoso *La inocencia perdida*, cita a Gessner, con Racine, Bitaubé y Klopstock, entre los poetas que han tratado asuntos religiosos « sin faltar en nada el respeto que es debido a nuestras creencias », con lo cual no estaba de acuerdo, sin embargo, el Santo Oficio, que prohibió sus obras.

Todavía en 1821, en el *Periodico Universal de Ciencias, Literatura y Artes*, revista que se publicaba en Barcelona, inspirada por Aribau, apareció, en su número del 13 de enero, una larga y elogiosa reseña de las obras de Gessner [3]. Y ocho años más tarde, Manuel Norberto Pérez de Camino, al hablar en el Canto III de su *Poética*, de los héroes poéticos, cita el *Primer Navegante* de Gessner [4].

Finalmente, dos últimos ecos, ya en el dintel del romanticismo. En 1830, el poeta Félix José Reinoso, recuerda a Gessner en su poema *Las artes de la imaginación* :

... De ella Gésner recibe
Las flores que profusa
Tejo a la hiedra su campestre musa.

Y dos años después, Martínez de la Rosa, en el Prólogo a sus *Poesías*, fechado en 1832, llama al poeta suizo « el delicado Gessner » [5].

Pero ya entramos en pleno periodo romántico, y Gessner, poeta delicado, sí, pero demasiado tierno y blando para el alma ardiente de los románticos, deja ya de interesar en España, como en el resto de Europa. No se le vuelve a editar, y pronto se le olvida totalmente. Su influencia, tan intensa, en los prerrománticos españoles, apenas si es señalada por los historiadores de nuestra

1. Maria Rosa Gálvez, *Obras*, t. I, Madrid, 1804.
2. Menéndez Pelayo, *Heterodoxos*, VI, p. 181, Madrid, 1948.
3. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, t. I, Ed. Gredos, Madrid.
4. Manuel Norberto Pérez de Camino, *Poética y sátiras*, Burdeos, 1929.
5. Martinez de la Rosa, *Obras Poéticas y literarias*, t. I, Paris, 1845.

literatura. Cierto es que el romanticismo lo arrasó todo, y que la blanda ternura de Gessner nada podía oponer a la fogosa llama y a la fuerza expresiva de Byron, de Goethe, de Heine, grandes dioses románticos que muy pronto dominaron con su influencia la escena literaria española.

José Luis CANO.

LA LITTÉRATURE RUSSE EN FRANCE

Tentatives de diffusion sous la Restauration.

1. *L'atmosphère générale des relations franco-russes sous Louis XVIII et Alexandre Ier.* — Entre les deux grands épisodes de tension franco-russe qu'ont été l'Empire et les premières années de la Monarchie de Juillet, la Restauration a travaillé activement au rapprochement politique des deux pays et s'est trouvée du même coup être une période de notable communication culturelle dans le sens Est-Ouest entre la Russie et la France. Le moment fut en effet jugé favorable par un certain nombre de Français et de Russes pour tenter d'implanter en France la connaissance d'une littérature qui n'avait pourtant pas encore acquis sa pleine physionomie nationale. Ces Russes s'efforçaient patriotiquement de mettre fin à l'isolement culturel de leur pays dont l'Occident continuait d'ignorer les réalisations littéraires ; ces Français, qui pour la plupart avaient commencé leur carrière à Saint-Pétersbourg, entendaient révéler à leurs compatriotes de la mère-patrie les richesses dont ils venaient de faire la découverte.

Sous le Consulat et sous l'Empire, diverses forces de rapprochement culturel franco-russe s'étaient déjà manifestées, du moins dans les intervalles de détente qui précédèrent Austerlitz et suivirent Tilsit. Mais, mis à part le bref intermède de l'alliance entre Bonaparte et Paul, l'initiative en partait presque uniquement des tendances d'opposition de droite à Bonaparte et à l'Empire, c'est-à-dire des milieux royalistes qui comptaient de nombreux anciens et actuels émigrés et qui voyaient dans l'empire russe une brillante illustration de la vérité de leurs principes. La Révolution avait brouillé la France et la Russie, comme on le vit dans l'attitude antijacobine de Catherine et dans les publications anti-russes du Directoire. Les royalistes, au contraire, continuaient à voir dans la Russie le rempart de la légitimité et l'espérance d'une restauration. Cependant, durant les quinze années du Consulat

et de l'Empire, ces forces de rapprochement franco-russes ne purent influencer sérieusement l'opinion. Elles avaient contre elles, outre l'autorité du Premier Consul, bientôt devenu Empereur, le développement général des événements qui démontrèrent l'impossibilité d'une réconciliation entre la Russie et la France impériale née de la Révolution, alors que se déroulaient la guerre de 1805 à 1807, le vain replâtrage de Tilsit, et la campagne de 1812.

C'est pourquoi, en dehors de quelques voix discordantes, mais sans écho, l'opinion française moyenne fut très hostile à la Russie sous l'Empire. Alors, on feignit généralement en France d'admettre que la Russie était un pays arriéré, barbare, presque asiatique, dont le salut de l'Europe exigeait le refoulement le plus loin possible vers l'Est, en tout cas au-delà de la Vistule ; certains eussent même souhaité la ramener à ses dimensions d'avant Pierre le Grand. Ceux qui professaient une opinion opposée ne réussirent guère à se faire entendre ; leurs voix furent couvertes par les clameurs bruyantes de la presse et de la propagande d'État. Il s'agissait bien de littérature russe pour les esprits ! Toute l'attention du public était absorbée par une question plus immédiate, plus vitale même : le problème inquiétant de la puissance russe qui menaçait de déborder sur l'Occident. Nul n'avait encore oublié l'armée de Souvorov sur le point de franchir la frontière de nos départements méridionaux.

Aussi l'Empire fut-il caractérisé au point de vue des rapports culturels franco-russes par une stérilité quasi-complète. Presque personne ne se souciait de savoir s'il y avait une littérature russe, la majorité admettant sans vérification qu'un pays aussi primitif ne pouvait posséder que des rudiments de littérature. Quant à la puissance russe elle-même, on ne l'évoquait que pour proclamer les périls dont elle menaçait la France et l'Europe. Si Joseph de Maistre et M^me^ de Staël firent des vœux pour la Russie, c'est parce qu'ils étaient dans l'opposition et voyaient dans la Russie l'antidote à ce qu'ils estimaient être le malheur de l'Europe. Mais ils ne s'intéressèrent guère à la Russie en elle-même, et ne croyaient pas plus à la littérature russe que les pires ennemis de la Russie. Du reste, leurs opinions ne furent connues du grand public que sous la Restauration, avec les livres de Joseph de Maistre à partir de 1814 et *Dix années d'exil* en 1821. Leur point de vue n'avait donc pu influencer directement l'opinion sous l'Empire ; et, sous la Restauration, il ne fit que jouer dans le sens des forces triomphantes.

Comme il est naturel, ce furent justement les tendances politiques et sociales et les personnalités qui avaient formé l'opposition de droite sous l'Empire qui eurent la haute main sur les affaires à partir du moment où la Restauration fut un fait accompli. La position de l'autorité à l'égard de la Russie s'inversa donc du tout au tout. Le « culte d'Alexandre », dont une première forme avait déjà tenté de s'installer en France dans les années 1803-1804, comme succédané du culte des Bourbons et antithèse du culte bonapartiste, mais qui s'était heurté finalement à l'hostilité d'un pouvoir résolu, se répandit avec une rapidité stupéfiante dans les milieux conformistes. M^me^ de Staël et Chateaubriand contribuèrent pour leur part aux pompes de cette idolâtrie. Bientôt, dans l'ordre des événements diplomatiques, l'alliance anglaise, dont le principe avait triomphé au Congrès de Vienne, fut ébranlée par le congédiement de Talleyrand. Tout paraissait se passer selon les vœux de la Russie. Louis XVIII, il est vrai, gardait une certaine défiance contre Alexandre, qui, moins de dix ans plus tôt l'avait obligé à quitter ses États pour s'allier avec Napoléon, mais son premier ministre Richelieu, ancien gouverneur d'Odessa, fit, dans ses deux présidences du conseil, la part belle aux influences russes. Sa seule présence aux affaires garantissait en tout cas au gouvernement du tsar que la France collaborait sans défaillance à la politique de la Sainte-Alliance dont la Russie tirait les ficelles. En même temps, l'influence politique personnelle de Louis XVIII, toujours engoué de la Grande-Bretagne, ne faisait que diminuer à mesure que baissaient ses capacités de travail. Or, la Russie avait tout à gagner au déclin de l'action du roi sur la politique de son gouvernement. Néanmoins, malgré ses efforts pour obtenir l'alliance française afin de régler la question d'Orient conformément aux intérêts de la Russie, Alexandre ne réussit point à triompher complètement des réticences de son partenaire français.

En vain tenta-t-il un suprême effort au cours d'une conversation très cordiale, qu'il eut avec l'ambassadeur de France à Saint-Pétersbourg, le 18 juillet 1821. Si l'Angleterre et l'Autriche étaient franchement hostiles aux projets russe d'action contre la Turquie, la France de son côté ne fit que des réponses évasives à des ouvertures qui n'allaient pas sans dangers pour elle-même. Il en fut de nouveau de même lorsque, après avoir fait la conquête de Chateaubriand au Congrès de Vérone (1822), Alexandre crut pouvoir faire fond sur ce nouvel allié au sein du cabinet français : Chateaubriand fut contraint d'abandonner les Affaires

étrangères dès 1823. Ainsi, les tentatives d'Alexandre pour la conclusion d'une alliance formelle entre les deux pays n'engendrèrent pour lui que déceptions.

Toutefois, sans que la France se soit aventurée au cours de ces dix années du règne de Louis XVIII jusqu'à la perspective d'une alliance formelle, sa politique générale fut orientée par des préoccupations inspirées par la plus grande bienveillance pour la Russie, et cela dans le champ des sentiments plus encore que sur le terrain glissant des relations diplomatiques. On peut remarquer par exemple que la plupart des nombreux ouvrages qui parurent dans cet intervalle de temps sur la campagne de 1812 (Durdent, Labaume, Sarrazin, Puibusque, Vaudoncourt, Chambray, Séruzier, Ségur) se signalaient par une indulgence plutôt surprenante pour les Russes qui venaient d'envahir la France.

Les publicistes des mêmes années sont, dans l'ensemble, convertis à la Russie. L'exemple le plus significatif peut-être en est Lesur, qui, après avoir tant fait, dans ses *Progrès de la puissance russe*, pour mettre les Français en défiance contre les ambitions de la Russie, entonna la palinodie dans un livre de 1817. On publie vers la même date une collection de planches illustrées (Houbigant) représentant la Russie sous des couleurs pittoresques et aimables. Hamonière édite sa *Grammaire russe* à Paris.

Ce sont, à cette date, les Anglais qui sonnent l'alarme et entretiennent l'inquiétude sur les projets de la Russie. On voit sortir à Paris une traduction d'un livre anglais sur *La puissance politique et militaire de la Russie en 1817*. Quelques Français se font plus ou moins timidement les échos de ces soucis que beaucoup feignaient de croire dépassés. Parmi ces trouble-fête, il convient de citer A. Julien (dans la *Revue encyclopédique*, en 1821) et Jean-Marie Chopin, le futur vulgarisateur de la littérature russe, dans son *Coup d'œil sur Pétersbourg*, bientôt réédité sous le titre *De l'état actuel de la Russie*. Ces deux auteurs insistent fort inopportunément sur les périls que l'accroissement de la puissance russe fait courir à l'Europe. Nous ne savons comment l'opinion accueillit la campagne anti-russe représentée par les *Souvenirs du Nord* de Raymond Faure (1821) et *La Russie et l'esclavage* (1822) de Ducret de Passenans, puisque ces livres ont été boycottés par les auteurs de comptes rendus. Mais à ces francs-tireurs attardés l'abbé de Pradt, qui aimait à se mettre à contre-courant de l'opinion générale, vint encore apporter le renfort d'une argumentation plus nuancée destinée à ramener les Français des illusions d'une alliance russe préconisée par certains aux nécessaires réalités de

l'alliance anglaise (*Parallèle de la puissance anglaise et russe relativement à l'Europe*, 1823).

Cependant, cette nouvelle flambée de sentiments anti-russes trouva aisément sa contre-partie. Dans la même *Revue encyclopédique* où Julien avait exprimé ses alarmes, Charles Dupin, membre de l'Institut, proteste en 1823 contre l'ouvrage de Pradt et entreprend une apologie passionnée de la civilisation russe, puis, en 1825, Sismondi se porte garant devant le public de France que l'humanité n'a rien à craindre des entreprises des Russes, car « le temps n'est pas loin où les Russes deviendront réellement une nation d'Europe et où il ne dépendra plus d'un caprice de les employer à étouffer toute lumière, toute liberté et toute vertu ». La prophétie avait beau se rapporter à l'avenir ; elle n'en contribuait pas moins à calmer les défiances.

Quant à la presse française, elle avait décidément renoncé à parler de la Russie comme d'un pays rétrograde et barbare. Dans l'ensemble, elle est, au contraire, à la disposition des Russes et reproduit avec complaisance les dépêches officielles en provenance de Saint-Pétersbourg.

Les voyageurs, il convient de le noter non sans surprise, furent peu nombreux durant ces années. Le *Voyage de Moscou à Vienne* du comte de Lagarde (1824) était rétrospectif et terriblement insignifiant en ce qui concerne la Russie. Quant au *Voyage en Russie* de Montulé, il s'efforçait en vain de se hausser jusqu'à la qualité de ce qu'on appelait alors un « voyage pittoresque », et ne se distinguait que par d'inoffensives réflexions critiques sur l'état des routes, la religion au pays russe, ou... le caviar, auquel Montulé trouvait un goût « fade et marécageux ». Rien de tout cela n'était de nature à compromettre sérieusement l'esprit de compréhension et d'entente franco-russe, qui se renforçait de plus en plus.

Ainsi en alla-t-il jusqu'à la mort de Louis XVIII (1824), bientôt suivie de la mort d'Alexandre (1825).

2. *La littérature russe vue de France jusqu'en 1825.* — Il nous faut maintenant préciser quelles formes prit en France cet intérêt naissant pour la civilisation et la littérature russes. C'est en 1819 que commença à paraître en France, sous le titre d'*Histoire de Russie*, la traduction de l'*Histoire de l'État russe* de Karamzine, non encore achevée du reste. (*Marfa Posadnitsa* avait été éditée en français à Genève, en 1805, et *Nathalie, fille de boïar* à Paris en 1808, à la faveur de la détente de Tilsit). L'idée de la traduction

de l'*Histoire* était née sous le ciel de Saint-Pétersbourg, où Karamzine avait pressenti des Français qui étaient allés tenter fortune là-bas. Il prit en premier lieu un engagement avec Jauffret, professeur de français à l'Institut Smolny, qu'il savait « très fort dans le russe ». Très peu de temps après, Saint-Thomas, précepteur du fils du général Borozdine, lecteur de français à l'Université de Saint-Pétersbourg et bibliothécaire du Musée Roumiantsev, fut associé à l'entreprise. Saint-Thomas ne savait pas le russe, mais il s'assura le concours d'un « traducteur-machine », K. S. Serbinovitch, qui lui fournissait le mot-à-mot. En fin de compte, la tâche fut partagée entre les deux traducteurs de la manière suivante : Saint-Thomas eut la responsabilité de la première moitié de l'ouvrage et Jauffret celle de la seconde. Dès que ce principe fut arrêté, le travail progressa très vite, et, Saint-Thomas étant venu à Paris s'occuper de l'édition, les premiers volumes se succédèrent à une cadence rapide.

Karamzine se rendait parfaitement compte de la difficulté que son *Histoire* aurait à s'imposer en France. Il avait écrit à ses traducteurs : « Tout assuré que je sois de votre talent, je crains pourtant que cette Histoire, écrite dans un esprit national et uniquement pour mes compatriotes, ne plaise pas aux Français à cause de son caractère russe, si différent du caractère des autres nations ». Néanmoins, il tenait fort au succès de cette entreprise. Il s'engagea donc envers ses traducteurs à revoir personnellement la traduction de l'œuvre tout entière.

Le lancement de cet important ouvrage russe à Paris (la première entreprise de cette dimension pour un livre russe) provoqua sans aucun doute, au moins à l'occasion du premier volume, une sensation relative. Le nom de Karamzine était devenu familier dès la période de l'Empire aux lecteurs français qui le voyaient souvent cité dans les dépêches de Pétersbourg. Il serait utile de pouvoir citer le tirage de l'*Histoire*, qu'il ne faut du reste pas confondre avec celui des lecteurs effectifs. Ce qu'il y a de sûr, c'est que le livre obtint d'emblée des comptes rendus favorables, d'allure plus ou moins inspirée il est vrai. Le *Constitutionnel* imprime le 13 octobre 1820 : « M. Karamzine s'est placé au premier rang des historiens les plus célèbres ; son *Histoire* plaît à l'Europe ; elle plaira à la postérité. » La fin de cette imprudente déclaration souligne l'état d'esprit du rédacteur. Mais Karamzine fut particulièrement satisfait d'un petit article du *Moniteur* en date du 1er novembre 1820. Discernait-il mal la banalité académique des éloges qui lui étaient décernés ? Le dernier article avait

pu être inséré sur l'initiative de Saint-Thomas ou de l'éditeur. Il ressemblait à de la publicité rédactionnelle.

En dépit de ces approbations de ton plutôt officiel, l'ouvrage souleva peu d'enthousiasme réel. Le lecteur, qui eût en général été curieux de s'instruire de la Russie contemporaine, se perdait dans les événements de ce Moyen Age russe, chargé de péripéties tragiques ou barbares, comme les débuts de toutes les nations. D'autre part l'idéalisation nationaliste — plus ou moins slavophile avant la lettre — dont l'ouvrage de Karamzine était tout pénétré inclinait les esprits à réfléchir, tout comme aux temps de Napoléon, à la vocation européenne du grand empire de l'Est, à la valeur de sa civilisation et aux répercussions prochaines de son spéculaire accroissement sur l'avenir politique du continent. Mais, quelles que fussent ces réflexions, le livre de Karamzine avivait les inquiétudes sans satisfaire les curiosités.

En 1820, tandis que le nom de Karamzine occupe l'attention du public curieux de choses russes, un nouveau venu, Charles Héquin, profite de ce vent favorable pour insérer dans les *Annales de la littérature et des arts* une traduction en prose de *L'Automne* du même auteur. Et c'est au début de 1821, dans la *Revue encyclopédique*, que se rencontre pour la première fois, semble-t-il, le nom de Pouchkine dans une publication française :

> Un ouvrage, publié récemment à Saint-Pétersbourg, a fixé l'attention de tous les amis des lettres : c'est un poème romantique en dix [*sic*] chants, intitulé *Rousslan et Lioudmila*. Son auteur, M. Pouchkine,... n'a guère que vingt-deux ans. Ce poème est tiré des contes nationaux du temps du grand-prince Vladimir ; le style est tantôt énergique, tantôt gracieux, mais toujours élégant et pur, et fait concevoir dans son jeune auteur les plus grandes espérances.

Cette insertion était sans aucun doute due à l'intervention d'un Russe ou de Russes vivant à Paris. M. M. P. Alexéïev a conjecturé Küchelbecker qui était effectivement à Paris en 1821 et y faisait des conférences sur la littérature russe. Quoi qu'il en soit de ce détail, cette apparition d'un nouveau poète russe avait un caractère assez sensationnel pour attirer l'attention. Elle fit, en tout cas, le plus grand plaisir à Pouchkine, dans les papiers de qui on a retrouvé une copie manuscrite de ce passage. La même année, Charles Héquin donna encore une traduction d'une nouvelle de Joukovski, *Le bois de Marie*. On ne sait qui jouait le rôle de « traducteur-machine » pour Charles Héquin ; mais ce qui est certain, c'est qu'il persista dans son rôle de propagateur, puisque nous le retrouverons en 1827, sous le nom d'Héquin de Guerle, avec ses *Veillées russes*. Il sera temps alors pour nous de dire le

peu de choses que nous savons de la personnalité d'Héquin, et de nous demander où pouvaient bien se trouver ses sources d'information, puisqu'il n'avait certainement aucune culture russe personnelle.

Il nous reste encore beaucoup de choses à signaler avant d'arriver à 1827. A commencer par l'*Anthologie russe* de Dupré de Saint-Maure (1823). Cette entreprise avait été devancée par les *Poetische Erzeugnisse der Russen* de Karl Friedrich von der Borg, dont le tome I avait paru en 1820, à Derpt (Tartu), et par la *Russian Anthology* de Bowring, dont le tome I avait été imprimé à Londres, en 1821. Mais Dupré travailla assez vite pour publier son *Anthologie russe* la même année qui vit naître le second tome de chacun de ses concurrents. Von der Borg connaissait le russe ; il jouissait de l'appui de Joukovski et de Gretch. Bowring ignorait le russe, mais il était venu en Russie et y avait fait la connaissance de Karamzine et de Krylov. Quant à Dupré de Saint-Maure, il avait été obligé de disparaître de la société politique après les Cent Jours, et il avait consacré une partie de ses loisirs à voyager en Russie, y préparant son *Anthologie*. Il ne fait pas de doute qu'après les livres de von der Borg et de Bowring, un tel ouvrage était vivement attendu en France dans les milieux où l'on s'intéressait à la Russie pour des raisons diverses. Edme Héreau préparait de son côté une anthologie du même genre, mais il fut devancé par Dupré.

Dupré de Saint-Maure ignorait tout de la langue russe, tout comme Saint-Thomas, Bowring ou Héquin. Mais en ce temps-là on ne risquait pas de sombrer sous le ridicule en traduisant une langue que l'on ne connaissait point. Dupré, du reste, avait de qui tenir : son grand-père n'était-il pas entré à l'Académie comme auteur d'une traduction du *Paradis perdu* sans savoir l'anglais ? Mais le petit-fils inaugura un sérieux progrès dans l'emploi de la méthode : il alla demander son mot-à-mot à la source même ! C'est ainsi qu'il avait obtenu de Dmitriev la traduction en prose d'*Ermak*, de Vassili Pouchkine, celle des *Stances anacréontiques*, de Gnéditch, celle de fragments de *La naissance d'Homère*, de Serge Pouchkine, celle d'épisodes du poème de son fils, *Rousslan et Lioudmila*. Quand il rentra en France avec ses traductions, il ne manquait à son livre qu'une introduction sur l'histoire de la littérature russe et des notices sur les auteurs. Là non plus il ne savait rien par lui-même ; mais cela ne constituait pas un obstacle pour un Dupré. Il se fit communiquer *l'Histoire de la littérature russe*, que Reiff était en train de traduire du russe de Gretch.

Le même Reiff venait d'imprimer une *Grammaire russe* en français (1821). Mais Duprez préférait les voies les plus courtes et ne songea jamais à prendre la peine de s'initier au russe.

Nous n'avons pas le dessein de donner ici une analyse détaillée du contenu de l'*Anthologie russe*. L'énumération des pièces traduites aurait peu d'intérêt pour le lecteur contemporain ; elle intéressait davantage les amours-propres des poètes russes de l'époque. Mais il est indispensable, pour qui veut se faire une idée de la vulgarisation en France de la civilisation russe, de savoir sous quel costume, authentique ou d'emprunt, la poésie russe était présentée au lecteur français.

Dupré rend en général les vers par des vers rimés. Ce soin part d'un noble scrupule, puisque la prose est de nature à altérer le visage et la démarche de tout poète. Mais la fidélité à la poésie de l'original est pure apparence, puisque le traducteur change le mètre de l'original, et que, pour attraper la rime, il s'oblige à des détours que l'original ne comporte pas. D'ailleurs, la traduction d'une poésie tonique en vers syllabiques aura toujours, quoi qu'on fasse, un caractère fallacieux. Cette fidélité de Dupré au rythme poétique n'est donc qu'une fausse fidélité. Mais c'est surtout en matière de style qu'il est infidèle. Que l'on compare, par exemple, sa traduction de n'importe quel fragment de *Rousslan et Lioudmila* avec le texte original, et l'on verra comment il a noyé les vivacités et les familiarités du texte dans les brumes d'une élégante pompe pseudo-classique : du pétillant mousseux de Pouchkine, il ne reste plus qu'une fade limonade ! On devine ce qui peut résulter à la longue de ce système, quand le même « traducteur » applique la même méthode à une quinzaine de poètes qu'il force à passer tous sous la même toise : ils se ressemblent tous entre eux, et aucun d'entre eux ne ressemble à soi-même ! Tous sortent de cette épreuve énervés, édulcorés, émasculés. Dans l'*Anthologie* de Dupré de Saint-Maure, le lecteur pouvait reconnaître à la rigueur quelques-uns des thèmes de la poésie russe contemporaine, mais il ne pouvait rien deviner des tempéraments, qui sont tout de même ce que la création poétique révèle de plus caractérisé.

Aussi la critique fut-elle déçue de l'image de la poésie russe qu'on lui présentait. Les poètes du XVIII^e^ siècle étant cette fois à peu près laissés de côté, elle s'était attendue à une révélation originale. Et voilà qu'une fois de plus on ne lui présentait que des spécimens d'un pseudo-classicisme éculé ! Elle trouva donc de nouveau que la poésie russe était fade et peu originale.

Mais l'infortuné « traducteur » se vit adresser des reproches autrement blessants, et, il faut le reconnaître, pleinement justifiés. Edme Héreau (qui, ne l'oublions pas, avait eu la désagréable surprise de se voir couper l'herbe sous le pied), annonça dans la *Revue encyclopédique* une analyse — qui ne vint que trois ans plus tard ! — et se borna à regretter pour le moment au sujet de Dupré de Saint-Maure que « son ignorance de la langue russe l'ait empêché de recourir lui-même aux sources originales et qu'il se soit vu forcé de s'en rapporter aux traductions littérales qu'il s'était procurées ». Les dessous de la préparation de l'édition de l'*Anthologie* se trouvaient de la sorte devenir le secret de polichinelle.

Dupré rencontra un adversaire beaucoup plus coriace au *Mercure de France* (1823, t. VI), avec un compte rendu intitulé *Quelques mots d'un Russe présentement à Paris sur l'Anthologie russe de Dupré de Saint-Maure.* Après avoir assuré que « depuis peu d'années l'Europe a tourné ses regards vers la Russie avec une nouvelle curiosité », et après avoir rappelé les Anthologies de Borg et de Bowring, le recenseur russe, qui signait L. N., poursuivait sans pitié : « M. Dupré de Saint-Maure, ne sachant pas la langue russe, n'a mis en vers que ce que l'on avait traduit d'avance en prose française ; de même que tout ce qu'il a dit dans son introduction et dans ses biographies de nos auteurs ne lui avait été suggéré que par d'autres » (nous savons qu'il s'agissait de Gretch et de Reiff) ; et il ajoutait, avec une cruauté terrible pour l'informateur principal de Dupré : « Je regrette beaucoup qu'il n'ait pas puisé dans une source plus pure. » L. N. a tort, sans doute, quand il reproche à Dupré de n'avoir fait aucune place à Lomonossov : Dupré avait écarté d'une manière presque systématique le XVIII^e^ siècle, et Lomonossov était connu chez nous par les traductions de Pappadopoulo. L. N. fustige le « traducteur » pour l'importance qu'il a accordée à Khéraskov : « Je ne conçois pas d'où vient son admiration pour les poésies de Khéraskov... (Il) s'est trompé en croyant que nous possédons plusieurs importants poèmes épiques ». Selon lui, Dupré aurait été mieux inspiré en faisant une place à Bogdanovitch, car Bogdanovitch est un « auteur unique en son genre, [qui] a su réunir aux images les plus brillantes de l'ancienne mythologie la naïveté dans les narrations et une gaieté douce qui réjouit l'esprit, sans détruire, comme le genre burlesque des Italiens, le charme de la poésie ». Dupré de Saint-Maure a encore le tort de n'avoir donné qu'une ode de Derjavine, « et d'avoir mal jugé le mérite de ce poète ». Abordant

Pouchkine, L. N. affirme nettement que sa *Liudmila* « surpasse tout ce que nous connaissons en fait de poèmes burlesques, par la pureté du style et la beauté des vers ». Puis il se déclare surpris de trouver, à côté de noms d'authentiques écrivains, celui de Bestoujev, « qui n'est connu que par la bizarrerie de son style. Il marche à pas de géant sur les traces du prince Viazemski et de tant d'autres, dont on rencontre partout les noms, et nulle part les écrits ». Ainsi, L. N. ne s'était pas contenté, comme Héreau, d'insister sur la compétence par trop improvisée de Dupré de Saint-Maure, il avait ouvert dans une revue française un débat sur la valeur de divers écrivains russes. Malheureusement, un tel débat n'était pas succeptible d'intéresser un public français à cette date. C'était une querelle d'école entre Russes, à laquelle le *Mercure* avait ouvert ses colonnes. Les initiales L. N. cachaient naturellement un Russe qui participait aux controverses littéraires dans son pays. Ses opinions tranchées ont permis de l'identifier avec une quasi-certitude.

Dupré de Saint-Maure trouva un recenseur plus compréhensif, mais assez réfractaire à la littérature russe, dans les *Annales de la littérature et des arts*. Après avoir classé Dupré « du nombre de ces fonctionnaires estimables qui n'ont recueilli que l'injustice pour prix d'une conduite aussi noble que désintéressée, et d'un dévouement inspiré par l'honneur et la fidélité », l'auteur de ce compte rendu, qui signait C. J., louait la traduction de Dupré de Saint-Maure pour avoir fait passer sous les yeux du public lettré de France « la plupart des auteurs qui ont écrit en vers dans une langue harmonieuse, féconde en inversions et douée d'une heureuse abondance de mots composés et de beautés imitatives » (en quoi il ne faisait que recopier Dupré lui-même). Mais C. J. ne cachait pas en concluant qu'il n'était qu'un médiocre admirateur de la poésie traduite par son ami : « Si nous nous sommes étendus sur cet aperçu historique des lettres russes, c'est que nous partageons en partie le sentiment d'admiration qu'inspire à notre auteur la rapidité avec laquelle elles se sont élevées et ont pris rang dans la littérature européenne ». Cette appréciation sur la littérature russe était bien froide, on en conviendra ! Ce qui semble avoir le plus frappé les lecteurs de Dupré de Saint-Maure, c'était la faible originalité de la poésie russe, telle du moins que Dupré la présentait. Le document que cette traduction livrait au public parut certainement à beaucoup confirmer ce jugement publié d'autre part vers la même date dans les *Annales de la littérature et des arts*, où l'on disait des productions de Khéraskov et de

Derjavine qu'elles sont « entièrement calquées sur celles des écrivains français ». Toutefois, la même revue mit l'occasion à profit pour imprimer les *Adieux à la jeunesse* de Basile Pouchkine, deux fables de Krylov et une épître de Voéïkov, le tout extrait de l'*Anthologie russe* de Dupré de Saint-Maure.

Devançant l'ordre des années, il nous faut placer à cet endroit le compte rendu qu'Edme Héreau se décida enfin, en 1826, à publier sur le livre de Dupré, dont Héreau discernait parfaitement le défaut capital. Parlant de l'ode de Derjavine *Sur la mort du prince Mechtcherski*, telle que l'avait présentée Dupré, Héreau écrivait crûment : « C'est M. Dupré de Saint-Maure, ce n'est pas Derjavine que l'on a sous les yeux ; et c'est réellement un grand défaut chez un traducteur de se substituer à l'auteur qu'il veut nous faire connaître. » Héreau engageait Dupré à travailler encore dix ans son sujet et « à faire une étude de la langue russe ». Mais Dupré ne se souciait nullement de se lancer dans cette étude difficile, et, quand il donna un nouvel ouvrage sur la Russie, il ne savait pas plus le russe qu'auparavant.

En Russie même, l'*Anthologie* de Dupré ne causa qu'un plaisir mitigé. On était heureux de constater que la Russie sortait peu à peu de son isolement, qu'elle prenait pied dans les milieux intellectuels européens, qu'elle ne les occupait plus seulement du bruit de ses armes. Néanmoins Viazemski jugea sévèrement le travail de Dupré, et Bestoujev, après s'être réjoui, dans sa *Revue de la littérature russe en 1824*, de constater que l'Europe commençait à entrevoir la littérature russe, ne se faisait aucune illusion sur la qualité de l'entreprise de Dupré : « Pas de traces dans la copie du modèle national. Les fleurs russes y ont perdu non seulement leur parfum, mais leurs couleurs mêmes ».

Si l'*Anthologie* de Dupré gagna sans doute à la poésie russe fort peu de nouveaux admirateurs en France, elle eut néanmoins pour résultat de mettre la Russie littéraire en vedette pour un certain temps. C'est dans cette atmosphère que fut lancé, dans la *Collection des chefs-d'œuvre dramatiques des théâtres étrangers*, publiée par la librairie Ladvocat, un volume consacré au théâtre russe par les soins du comte A. de Saint-Priest (1823) ; Ozérov, Fonvizine, Krylov et Chakhovskoï étaient nommés en sous-titre ; d'Ozérov, Saint-Priest avait ftraduit *Fingal* et *Dmitri Donskoï*. A cette occasion, le baron d'Eckstein donna une appréciation sur le théâtre russe dans les *Annales de la littérature et des arts*, en 1823 :

Il y a des peuples qui n'ont pas d'art dramatique, et qui n'en sont pas moins doués d'un certain génie poétique. Les Portugais, si riches en poètes graves et féconds ; les Russes, qui ne possèdent de remarquable que les anciennes poésies nationales sur Vladimir et les héros de sa cour [...]. Les théâtres russe, suédois, portugais, italien surtout, n'ont rien d'original, tout y est emprunté, d'une manière plus ou moins marquée, à la littérature dramatique de leurs voisins.

L'ouvrage de Saint-Priest ne donna pas lieu à commentaire dans le *Télégraphe de Moscou* avant 1826. Le recenseur anonyme, après avoir déclaré que cette édition constituait une nouvelle « agréable pour les Russes », reconnaissait que le théâtre russe manquait d'originalité et félicitait A. de Saint-Priest pour la manière parfaite dont il s'était acquitté de sa tâche de traducteur. Il lui reprochait cependant de n'avoir pas inséré en tête de son ouvrage un historique du drame russe, et surtout d'avoir été trop sévère pour Ozérov, alors qu'il avait été trop indulgent pour *Boutique de modes* de Krylov, « une farce amusante, non une comédie ». A en croire ce recenseur, les qualités de traducteur de Saint-Priest étaient telles que la *Boutique de modes* et *Le Cosaque métromane* gagnaient beaucoup dans ses traductions.

Mais, comme il est naturel, c'étaient surtout les productions de Pouchkine qui fixaient l'attention des chroniqueurs littéraires préoccupés de littérature russe. Küchelbecker avait donné ses conférences ; un autre ami de Pouchkine, S. D. Poltoratski, collabora à la *Revue encyclopédique* à partir de 1824 ; Jacob Tolstoï, de son côté jouait le rôle d'un propagandiste extrêmement actif. La *Revue encyclopédique* se trouva ainsi en mesure d'annoncer successivement la publication de *La fontaine de Bakhtchisaraï* et du premier chapitre d'*Eugène Oniéguine* (1825).

Sur la première elle disait :

Le dernier poème de Pouchkine, dont nous annonçons ici la publication, quoique inférieur à *Rousslan et Lioudmila* et au *Prisonnier du Caucase* par la brièveté de son sujet, étincelle cependant de beautés de premier ordre.

Et, sur *Eugène Oniéguine* :

Cette petite bluette, écrite avec grâce et facilité, forme seulement le premier chapitre d'un roman que l'auteur se propose de continuer. Le genre de vie dissipée et frivole que mène le héros du roman est décrit avec beaucoup de naturel. Tous les amusements qu'offre Pétersbourg sont dépeints avec une vérité étonnante. La description du théâtre de Pétersbourg nous a paru surtout digne d'être remarquée.

Cette fois, le compte rendu était signé « Tolstoy ».

Les caractères de ce premier contact vivant et direct entre la littérature russe et le public français sous la Restauration ressortent de ce que nous venons d'exposer. Il est clair que ce contact

était dû au premier chef à l'initiative de Russes désireux de briser la relégation culturelle de leur pays en mettant à profit une conjoncture générale favorable à la Russie et les facilités d'intervention que leur ouvrait une revue parisienne pour mener cette œuvre à bien. La traduction de l'*Histoire* de Karamzine avait été voulue par Karamzine lui-même, et réalisée par des Français de Saint-Pétersbourg. L'*Anthologie* de Dupré de Saint-Maure était une œuvre aussi russe que française. La campagne de la *Revue encyclopédique* en vue de renseigner le public de France sur l'actualité littéraire russe était dirigée de loin par des écrivains russes, et réalisée sur place par des Russes encore. L'initiative russe se retrouve partout sous cette activité. Il ne pouvait du reste guère en être autrement, vu l'ignorance dans laquelle les écrivains français restaient des réalités littéraires russes à cette date. Dupré et Héquin sont encore les seules conquêtes dont les Russes puissent se vanter en France. Mais sont-ils autre chose que des porteplumes français dirigés par des cerveaux russes ?

Quant au public français, il est très difficile de dire jusqu'à quel point il était réellement impressionné par cette propagande. Il semble bien en tout cas qu'il n'en ait pas été fortement frappé. La littérature russe n'avait pas encore la puissante originalité qui la caractérisera par la suite. L'éducation française restait essentiellement classique. M^me^ de Staël avait imposé le respect de certaines littératures étrangères, mais la littérature russe était demeurée en dehors de son horizon. La *Revue encyclopédique* ne semble pas avoir atteint un public considérable. Aussi l'opinion française, prise dans son ensemble, continuait à ignorer à peu près complètement la Russie littéraire. Elle n'accueillait ce qu'on prétendait lui en révéler qu'avec scepticisme et réticence.

3. *Les rapports franco-russes sous Charles X et au début du règne de Nicolas I^er^.* — Il n'est pas douteux que les échecs subis par Alexandre, en dépit de circonstances favorables comme les deux ministères de Richelieu, pour obtenir la conclusion d'une alliance franco-russe, avaient été dus en bonne partie aux sentiments antirusses de Louis XVIII. Celui-ci disparu, un grand obstacle se trouva levé, et les chances de succès du projet d'alliance s'accrurent d'autant plus que le velléitaire Alexandre était remplacé par un tsar plus entreprenant. Si, cette fois encore, l'alliance ne fut pas conclue, c'est parce que Nicolas tourna dans une autre direction son esprit d'entreprise.

La France avait marqué peu de regrets de la disparition

d'Alexandre ; elle se montra d'emblée disposée au mieux pour Nicolas. La tentative de coup d'état des décembristes joua dès le premier jour de son règne le rôle d'une pierre de touche des sentiments français envers le nouveau tsar. Or, ces sentiments furent d'autant plus chaleureux que la France officielle était prête alors à s'indigner contre tout ce qui ressemblait à une révolution. Nicolas n'eut donc pas à se plaindre de l'attitude de la presse française en l'occurrence. Elle fut envers Nicolas aussi loyaliste que la presse russe elle-même.

Naturellement, personne en France n'était alors capable d'entrer objectivement dans les causes, ni de connaître exactement les buts de ce soulèvement avorté. Très mal renseignée sur la situation intérieure de la Russie vers la fin du règne précédent, ignorant tout de l'évolution de l'opinion éclairée de ce pays, — en particulier des conclusions que des milliers de Russes avaient tirées de leur séjour en Occident et en France même, — ne sachant rien de l'agitation industrielle et agraire qui travaillait la Russie, ni de la fermentation intellectuelle qui y avait abouti à la formation de « sociétés secrètes », la France tout entière était à mille lieues de se douter de l'imminence d'un tel tressaillement dans la société du vaste empire où il ne se passait jamais rien. C'est pourquoi, en présence des événements de décembre 1825, les journaux français, dans leurs commentaires, marquèrent nettement la solidarité des Tuileries avec le gouvernement de la Russie.

C'est le 11 janvier que *Le Moniteur* publia les premières nouvelles de la tentative manquée des décembristes. Sur la foi de dépêches russes que l'on imprimait telles quelles, on y minimisait l'importance des faits et l'on y soulignait le « noble caractère » dont Nicolas avait donné les preuves, le tout pour conclure sur une phrase de nature à apaiser les inquiétudes : « Pendant les quatre heures qui se sont passées en pourparlers avant que l'on se soit décidé à employer la force, le nombre des rebelles s'est très peu accru, et il est bien probable que la plupart ont été plutôt égarés que coupables. » Quelques jours plus tard, le même journal soulignait que seuls des gens « de la lie du peuple » avaient poussé des hourras en l'honneur des mutins, et il répétait avec complaisance que « l'empereur a montré à cette occasion un sang-froid inébranlable, une grandeur d'âme et un calme qui ont ravi les troupes et les plus anciens généraux ». Puis parurent les nouvelles des interrogatoires et du procès. Il fallut bien révéler que l'on relevait sur la liste des accusés des noms qui appartenaient aux plus illustres familles de l'État, et d'autres, « portés par des

hommes du talent le plus distingué, et que la littérature russe compte parmi ses premiers écrivains ». On s'aperçut également que les projets des conjurés conduisaient très loin, jusqu'à donner à la Russie « une nouvelle forme politique ». Où allait-on donc si le pays incarnant par excellence le principe monarchique inébranlé se mettait à donner le mauvais exemple ? si même certains des sujets du tsar se mettaient à se comporter en sans-culotte ?

Le drapeau blanc s'employa alors à rassurer une opinion inquiète :

> La fermeté du nouvel empereur a étouffé tous les troubles dès leur naissance. Ouvrage de quelques insensés et d'un petit nombre de libéraux obscurs, pitoyables instruments de plus grands moteurs, ces désordres n'ont éclaté que sur de rares points. La masse du peuple s'y est montrée tout à fait étrangère. Que disons-nous ? elle les a détestés ! En effet comment supposer qu'une nation dont l'esprit religieux va jusqu'à l'excès, et qui, dans ses adorations et son respect, confond presque la Divinité et son empereur, puisse seulement concevoir une idée contraire à ce double culte ? Il est encore dans toute sa pureté, et de longtemps l'idole de Baal ne trouvera point d'adorateurs parmi les Russes. Quant à l'armée, accoutumée à une obéissance passive, ployée à la plus sévère discipline, et formée des mêmes éléments, elle est inaccessible à la séduction [...] Quel espoir avaient donc conçu ces novateurs coupables, ces doctrinaires cosmopolites, en répandant sur la terre moscovites des semences étrangères et corruptrices que le sol repoussait ? Ils ont voulu parler de liberté, et ils en ignorent les premiers éléments [...]. Le trône des czars, brillant sous un ciel rigoureux, mais pur, sera préservé des vapeurs orageuses du midi, et se fortifiera d'une Sainte-Alliance nouvelle, composée de tout ce qui conserve un ferme attachement à la sainte religion, à l'antique honneur, à l'amour du souverain, à l'union de la famille.

Cet article montre à la perfection comment, chez nos légitimistes, le culte de la Russie s'alliait aisément avec le culte de la monarchie française. Il en était pour ainsi dire une des composantes. La Russie tsariste leur apparaissait comme le plus ferme soutien en Europe des principes de légitimité.

Jusqu'au jugement inclus des décembristes, la presse française applaudit à la répression de Nicolas. L'exécution des cinq condamnés à mort coïncida à peu près avec la réception faite à Saint-Pétersbourg au duc de Raguse, venu représenter la France aux cérémonies du couronnement. Dans la liste des condamnés présentée par *Le Moniteur*, Ryléïev figurait comme « sous-lieutenant en retraite, journaliste ». L'exécution elle-même devint un prétexte à célébrer la clémence de Nicolas ! « Sur plus de 160 coupables, 5 seulement ont perdu la vie. » Et quels compliments refuser à cet empereur qui autorise la princesse Trubetskoï et « M^me^ de Mouraviev » à accompagner leurs maris en Sibérie ? Fait plus touchant encore : on signale à l'attention publique que Nicolas fait soigner M^me^ Ryléïev malade et pensionne le père de Pestel. Cette interprétation du caractère humain de Nicolas

durera longtemps : Barante et Pasquier s'en feront encore les échos dans leurs mémoires.

Peu de temps après, la France se trouva en situation de ne plus pouvoir atermoyer plus longtemps entre la Russie et l'Angleterre. Devant la reprise de la poussée russe en direction de la Perse et de la Turquie, Villèle essaya vainement de faire traîner les choses en longueur, à la grande indignation de Pozzo. Mais la question hellénique vint bientôt offrir un terrain favorable à l'action diplomatique commune des deux nations. Dès décembre 1826, la Russie incitait le gouvernement français à intervenir dans son réglement, lui montrant combien il était de son intérêt d'empêcher l'influence britannique de prédominer en Grèce. Cependant, le courant favorable au rapprochement avec la Russie ne prit franchement le dessus que lorsque Martignac eut remplacé Villèle (4 janvier 1828) : le ministère Martignac tenait ouvertement pour l'alliance russe formelle. Chateaubriand fit valoir dans un nouveau mémoire la position qu'il avait défendue autrefois : les puissances, demandait-il, « se firent-elles le moindre scrupule de se joindre à la Russie pour nous démembrer et pour s'incorporer le fruit de nos victoires ? Qu'elles souffrent donc aujourd'hui que nous resserrions les liens formés entre nous et cette même Russie pour reprendre les limites convenables et rétablir la véritable balance de l'Europe ». Quelles étaient donc, pour Chateaubriand, les « limites convenables » ? Il s'en expliquait comme suit : « Disons au tsar : Si vous voulez aller à Constantinople, entrez dans un partage équitable de la Turquie, donnez-nous l'Archipel. Les puissances qui ne sont pas placées de manière à s'agrandir recevront ailleurs des dédommagements. Nous voulons avoir la ligne du Rhin, de Strasbourg à Cologne ». Il avait repris là une grande idée, à laquelle les ministres, qui tiendront désormais le pouvoir jusqu'en juillet 1830, tenteront vainement de faire souscrire Nicolas (et que Lamartine reprendra en partie plus tard). Déjà, Alexandre avait marqué un froid devant des suggestions analogues. Nicolas lui non plus ne fit jamais droit à ces revendications françaises, mais, en attendant que la France fût fixée sur sa dérobade, il tira le maximum des perspectives d'alliance que les chancelleries des deux pays agitaient.

La France ne ménageait pas son appui moral à la Russie dans sa campagne contre la Turquie. Lorsque, en 1828, l'Angleterre et l'Autriche, inquiètes des victoires remportées par les Russes sur les Turcs, cherchèrent à arrêter la marche du tsar, et lorsque l'Autriche proposa à plusieurs puissances d'obliger la Russie à la

paix, la France s'opposa à ce projet et fit connaître qu'elle déclarerait la guerre à l'Autriche si cette dernière entamait des opérations militaires contre la Russie. Durant la guerre, la presse française inséra avec la plus grande complaisance les nouvelles des succès russes. Notre chargé d'affaires à Saint-Pétersbourg, Paul de Bourgoing, participait dans l'armée de Nicolas à la campagne contre la Turquie, se distinguait devant Silistrie et recevait du tsar une épée en or.

Les perspectives d'alliance continuèrent à se présenter sous un jour favorable aussi longtemps que Nicolas eut besoin de cet appui de la France. Avec le ministère Polignac (17 nov. 1829), certains purent penser que l'alliance avait cette fois cause gagnée. Le « grand projet » que Bois-le-Comte reçut l'ordre de rédiger était beaucoup plus modeste que celui de Chateaubriand, mais n'en comportait pas moins, pour la France, la Belgique et le Luxembourg. Les instructions de Polignac à Mortemart sont du 4 septembre. Le 15, la paix était signée à Andrinople par les Russes et les Turcs. Le « grand projet » avait vécu.

La France, il est vrai, eut une compensation : l'appui de Nicolas contre l'Angleterre pour l'expédition que Polignac organisait contre le dey d'Alger. On était loin des résultats anticipés dans le « grand projet » ; mais on espérait pouvoir repartir prochainement de l'avant. Car nul ne prévoyait la révolution de juillet toute proche. « Etre russe, écrivait Molé, est la seule façon de faire les affaires de la France. » Et Nesselrode écrira bientôt au tsar : « Jusqu'à la catastrophe de juillet, notre système a été fondé sur des rapports intimes avec la France, rapports qui découlaient naturellement de l'identité des intérêts des deux pays. »

Telle fut l'atmosphère dans laquelle se développa l'étude de la littérature russe en France dans les dernières années de la Restauration.

4. *La littérature russe en France de 1825 à 1830.* — Il convient d'abord de souligner que, durant ces cinq années, les relations imprimées de voyages en Russie furent plus nombreuses qu'au cours des dix années précédentes. Si le *Voyage dans la Russie méridionale* de Gamba (1826) s'intéressait surtout au développement des relations commerciales avec la région du Caucase, les *Six mois en Russie* d'Ancelot (1827) avaient une portée infiniment plus large et prétendaient présenter une image de toute la civilisation russe d'alors. Pourtant, il ne paraît pas avoir fait grande impression en France.

En 1829, ce fut Dupré de Daint-Maure qui, ne cessant de s'intéresser aux choses de Russie, rapporta de ce pays des impressions sous le titre *L'hermite en Russie* (les *Hermites* étaient à la mode depuis que Jouy avait publié son *Hermite de la Chaussée d'Antin*). Dans ce livre, la Russie est sans cesse donnée en modèle à la France : le monarque y est obéi, les nobles respectés, les riches n'ont rien à y craindre des pauvres.

Ces teintes idylliques se trouvèrent fort endommagées dans l'ouvrage d'un voyageur qui avait personnellement exploré la Russie et la société russe à plusieurs reprises : il s'agit de *Saint-Pétersbourg et la Russie en 1829* (1830), par J. B. May, qui y poussait souvent la critique de la Russie jusqu'à l'injure.

L'année 1825 avait été marquée par un événement important : l'édition à Paris de quatre-vingt-six fables de Krylov, publiées en traductions françaises et italiennes avec leur texte russe, ce qui constituait une innovation non négligeable, par les soins du comte G. V. Orlov, qui s'était naturalisé Français de Paris et avait même publié en 1824 un *Voyage dans une partie de la France*. Un *Choix de fables de Krylov*, traduites en vers français par F. J. Riffet, et publié à Saint-Pétersbourg en 1822, était demeuré inconnu à Paris. Le nom de Krylov s'était, certes, trouvé invoqué dès 1824, quand Baour-Lormian avait blâmé dans le *Journal de Paris* l'attaque contre Voltaire, qu'il avait cru relever dans la fable *L'écrivain et le brigand*. Mais on ne saurait dire que ce petit incident ait constitué une introduction de Krylov en France ! Orlov, au contraire, fit très bien les choses. Pour préfacer ces *Fables russes*, il avait fait appel à un académicien qui, malheureusement, ne savait de la Russie rien de plus que ses confrères, l'historien Lemontey, qui ne put parler de Krylov et de la langue russe que d'après ce que lui en avait appris Orlov lui-même. A cet égard, le texte russe imprimé en regard des traductions n'était qu'un trompe-l'œil : car les traducteurs ne savaient pas plus le russe que le préfacier. Orlov avait fait lui-même des traductions littérales des fables en français, puis, en répandant des exemplaires dans le monde où il fréquentait, il avait demandé à divers hommes ou femmes de ce monde de transposer ces traductions en vers. Ainsi, cinquante-huit auteurs français et trente-et-un italiens avaient réuni leurs efforts en vue de cette édition. Les méthodes de Dupré de Saint-Maure restaient donc en honneur. Mais, ce qui importait à Orlov, c'était de faire connaître le nom et la réputation de Krylov, et il obtint à ce point de vue un vif succès. Héreau ne semble pas exagérer en affirmant que cette publica-

tion « a causé une sorte de sensation dans le monde littéraire ».

En Russie, la sensation ne fut pas moindre. Pouchkine consacra dès 1825 un article à la préface de Lemontey qui, à cette occasion, se vit appeler « un génie du XIX^e siècle » et put apprendre qu'en Russie ses mérites d'historien étaient placés au-dessus de ceux de Hume et de Robertson ! Pourtant, il y eut en Russie des gens pour trouver les éloges de Lemontey encore insuffisants. Le *Télégraphe de Moscou* (1825) prit la défense de la langue russe contre Lemontey qui lui avait attribué un caractère primitif et l'avait représentée comme incapable d'une versification absolument régulière ; le recenseur fit l'apologie de Lomonossov contre Lemontey et tint à placer expressément Krylov au-dessus de La Fontaine, à un point de vue russe, il est vrai : « Certes, aucun Français ne prendra sur lui de mettre qui que ce soit au-dessus de Lafontaine ; mais nous autres, Russes, nous pouvons, semble-t-il, lui préférer Krylov. »

Viazemski (qui regrettait pourtant qu'en France Krylov fût placé au-dessus de Dmitriev) fut cette fois indulgent : « Il y a dans cette entreprise de l'esprit et du cœur, du patriotisme et une largeur de vues européenne. » Dans l'ensemble, l'événement (auquel un compatriote était mêlé) causa en Russie une vive satisfaction. Pouchkine le reconnut : « Les amateurs de notre littérature ont été réjouis par l'entreprise du comte Orlov. » Mais on ne devait pas tarder à découvrir les faibles de ces traductions. Le *Télégraphe de Moscou* en parla presque aussitôt. Et, quand parurent les premières fables de Krylov mises en vers français par Masclet (1828), le *Journal des Dames* n'eut pas de peine à établir la supériorité de Masclet, qui tient, comme le dit le recenseur, à ce que les auteurs de la traduction Orlov « avaient devant eux ces fables en prose française ; voilà pourquoi ces traductions sont si faibles, si peu ressemblantes aux originaux ».

En 1826, la *Revue encyclopédique* donne encore un article nécrologique sur Karamzine. En 1827, elle signale à l'attention de ses lecteurs des poésies de Baratynski qui viennent de paraître en russe, et Héreau signale l'importance de ce poète, en le mettant sur le même rang que Pouchkine lui-même :

> Al. Pouchkine est le poète original des Russes. M. Baratynski paraît marcher avec bonheur sur ses traces. A l'exemple de Pouchkine, il s'est voué principalement à l'élégie, mais l'élégie n'a pas le même caractère chez ces deux poètes ; elle est plus rêveuse chez Pouchkine, plus mélancolique chez Baratynski, dont le style, peut-être, a plus de force, à en juger par les fragments que l'on connaît de ses poèmes.

Ainsi, la *Revue encyclopédique* avait bien gagné l'éloge que fit d'elle le *Télégraphe de Moscou* : « La *Revue encyclopédique*, l'une des meilleures éditions périodiques d'Europe, se distingue plus que les autres [...] par ses informations satisfaisantes, ses jugements précis et son absence de préjugés dans ses articles sur la Russie ».

Le nom de Héreau revient trop souvent sous notre plume pour que nous différions davantage de communiquer au lecteur les éléments que nous possédons sur cette personnalité. Héreau faisait partie de la trop rare pléiade de nos critiques et érudits de cette époque qui savaient vraiment de quoi ils parlaient quand ils traitaient de littérature russe. Il avait quitté la France, après Tilsit, avec un prince russe qui l'avait pris comme secrétaire, et avait vécu en Russie de 1809 à 1819 ; on l'y trouve un moment comme professeur de français au gymnase de Viatka ; puis il vécut des leçons de français qu'il donnait à Pétersbourg. Il avait profité de ce long séjour en Russie pour apprendre le russe et se familiariser avec la littérature de ce pays. Revenu en France sous la Restauration, il tenta de s'y faire une situation et une réputation grâce à ses connaissances spéciales, s'élevant jusqu'au titre de secrétaire général de la *Revue encyclopédique*. Tout alla à peu près bien jusqu'à la Révolution de Juillet, date à partir de laquelle la connaissance de la langue et de la littérature russes cessa de nourrir son homme. Chargé d'une nombreuse famille, il sombra dans la pauvreté et se vit réduit à se pendre en 1836. Viazemski l'avait remarqué, et tenta même, par l'intermédiaire d'A. Tourguéniev, de l'employer comme correspondant du *Télégraphe de Moscou* à Paris, mais, ayant trouvé en lui un homme « paresseux et peu exact », il préféra se rabattre sur Jacob Tolstoï. Ses articles et ses jugements, bien que consacrés habituellement à des sujets russes, ne donnaient pas toujours satisfaction aux Russes de Russie, toujours très pointilleux en matière d'amour-propre national. C'est ainsi qu'en 1825, le *Fils de la Patrie* s'en prit assez vertement à lui. Héreau avait eu le tort, aux yeux du *Fils de la Patrie* d'écrire que Soumarokov avait compris qu'il était trop tard pour créer une littérature entièrement nationale en Russie, et que mieux valait amorcer le mouvement littéraire russe sur le point de développement où la littérature se trouvait en Europe. La même revue lui reprochait encore son jugement sur le style de Soumarokov, qui « avait pu être prononcé seulement par un étranger qui connaît mal notre langue et notre littérature ». Elle se montrait fâchée de ce qu'Héreau eût prétendu que les fables du même Soumarokov sont en général des traductions de l'*ini-*

mitable Lafontaine (c'est elle qui soulignait rageusement l'épithète *inimitable*). Lemontey avait loué les fables de Krylov sans réserve. Pourquoi dès lors Héreau avait-il tenu à monter en épingle les réticences de Joukovski sur l'art de Krylov, qui ne se rapportaient qu'aux vingt-trois fables de la première édition ? Puis le *Fils de la Patrie* manifestait de la hargne à Héreau pour avoir placé la vraisemblance des fables de Lafontaine au-dessus de celle des fables de Krylov et relevait malignement des invraisemblances chez Lafontaine lui-même. On blessait les Russes en parlant d'eux avec esprit critique, comme on les blessait en les passant sous silence.

A la *Revue encyclopédique* s'était mis à collaborer un second Français qui avait une connaissance directe de la Russie, Jean-Marie Chopin. Né à Saint-Pétersbourg, Chopin y était devenu le secrétaire et le bibliothécaire d'Alexis Borissovitch Kourakine ; mais, cette charge ne devant pas lui valoir des ressources suffisantes, il vivait, comme Héreau, de leçons de français, et fut en particulier un des maîtres d'Odoïevski. Il fréquentait beaucoup la société pétersbourgeoise et en acquit une connaissance étendue. Le Kourakine chez qui Chopin remplissait l'office de secrétaire devint ambassadeur de Russie auprès de Napoléon : c'est lui qui, le 15 août 1811, essuya aux Tuileries une vive interpellation de Napoléon, et qui, en novembre de la même année, écrivit au cabinet russe sa conviction que Napoléon se disposait à attaquer la Russie. Il ne semble pas qu'il eût amené Chopin à Paris avec lui. En 1814, Chopin fit imprimer à Pétersbourg l'*Hommage d'un Français à Alexandre Ier*, et, en 1824, à Paris cette fois, un *Dithyrambe sur l'inondation de Saint-Pétersbourg*. Nous avons parlé plus haut de son *Coup d'œil sur Saint-Pétersbourg*, qu'il mena à bien dans les années mêmes de sa collaboration à la *Revue encyclopédique*. En 1826, il donnait une traduction en vers de *La Fontaine de Bakhtchisaraï* sous le titre de *La fontaine aux fleurs*, « traduite librement du russe ». Cette traduction était de la dernière fadeur. Chopin n'avait même pas osé laisser à la fontaine célébrée par Pouchkine son nom original, « craignant que ce mot tartare ne blessât les habitudes euphoniques de quelques oreilles françaises » (bientôt Vigny déclarera les noms slaves inacceptables sur la scène française). Bien que cette fois le traducteur sût le russe, il présentait de Pouchkine une transposition presque aussi mauvaise que celles de Dupré de Saint-Maure, parce qu'il avait les mêmes goûts en matière de style et voulait à tout prix rendre Pouchkine en vers rimés. Aussi ne réussit-il qu'à trahir les octo-

syllabes pouchkiniens en décasyllabes d'une fade élégance. Il fait complètement disparaître les audaces, l'énergie et les beautés propres à Pouchkine, dont il a su pourtant dire dans sa préface : « La pureté de ce poète, les grâces de son imagination, sa jeunesse, son caractère indépendant et son originalité appellent l'attention de tous ses compatriotes sur ses trop rares productions. » Cela faisait une mauvaise traduction de plus dans la masse des tentatives manquées, à une époque où, à vrai dire, on ne savait pas traduire. En tout cas, Pouchkine aurait eu tort de se plaindre d'être ignoré à Paris : la plupart de ses poèmes y étaient signalés, vantés et traduits presque au fur et à mesure de leur parution, grâce au dévouement de quelques amis russes et à la complaisance de quelques Français dévoués aux lettres russes.

C'est encore en 1826 qu'Edme Héreau publia son compte rendu fort critique de l'*Anthologie russe* et profita de cette occasion pour se livrer à des considérations plus générales. Il se demandait en effet chemin faisant : « Comment se fait-il que cette littérature soit encore si peu connue des autres nations de l'Europe ? » Et il faisait à cette question une réponse fort plausible. Il montrait comment tout ce qui était russe a été longtemps opprimé par l'occupation tatare, et comment la Russie, s'éveillant tardivement à la civilisation après s'être délivrée du joug asiatique, avait dû se moderniser très rapidement en important en bloc tout ce qui se faisait en Occident. Dans le même numéro, Héreau apprenait aux lecteurs de la *Revue encyclopédique* qu'un nommé Hennequin, lecteur de français à l'Université de Moscou, avait publié en 1821 et 1822 un *Cours de littérature ancienne et moderne* dans lequel il avait admis les écrivains russes, mais en empruntant des notices à des nationaux, car lui-même ne savait pas le russe. Ce Hennequin bénéficia de l'appui du *Bulletin du Nord*, où il affirma avoir travaillé huit années à son *Cours de littérature* en quatre volumes. Mais, n'étant certainement pas un travailleur très original, il joua à son tour de malchance avec les Russes. Il eut vite affaire à l'hostilité du *Télégraphe de Moscou*, où Polévoï affirma péremptoirement : « Les *Cours de littérature et de poétique* de M. Hennequin ne sont pas de sa composition ; ils sont une compilation de Laharpe, de Marmontel et d'autres écrivains cousus au hasard. » Une fois de plus, la France et la Russie littéraires s'étaient trouvées mal servies !

La *Revue encyclopédique*, dans les dernières années de la Restauration, était en effet devenue le rendez-vous des Russes désireux de faire connaître à Paris les grandes réalisations littéraires de

leur pays, et de Français, Héreau, Chopin, bientôt Schnitzler, qui tous avaient vécu en Russie et brûlaient de l'envie de répandre autour d'eux ce qu'ils en savaient et ce que leurs correspondants continuaient à leur transmettre sur elle. Si bien qu'on pourrait assurer que jamais les amateurs français de littérature russe n'ont été ni mieux, ni plus vite renseignés sur ce qui paraissait de marquant à Saint-Pétersbourg et à Moscou, si l'on était sûr que de tels amateurs existaient effectivement. En tout cas, cette campagne de la *Revue encyclopédique*, toute artificielle qu'elle fût, ne s'en poursuivait pas moins avec une grande persévérance. En 1827, la *Revue* renseigne ses lecteurs sur les *Dumy* de Ryléïev, en 1828, sur les *Tsyganes* de Pouchkine et sur *Eugène Oniéguine*, dont les quatrième et cinquième chapitres viennent d'être imprimés à Pétersbourg, et, à ce propos, elle loue un peu trop vivement Nicolas de l'aide qu'il a accordée au poète ! Elle donne encore une étude sur l'œuvre philologique de Chichkov. (Entre temps, en 1827, Léon Halévy avait inséré plusieurs ballades russes dans son recueil *Les ballades européennes* »).

En revanche, la *Revue encyclopédique* resta singulièrement indifférente au nouvel ouvrage d'Héquin de Guerle, *Les veillées russes*, qui est de cette même année 1827. Ce livre comprenait trois parties : un « coup d'œil sur la littérature russe », qui contient les renseignements que l'auteur a pu rassembler sur cette littérature, avec ses appréciations personnelles ; une réimpression de la traduction du *Bois de Marie*, nouvelle en prose de Joukovski ; enfin des traductions, tantôt en vers, tantôt en prose, de quelques poésies. Pouchkine manque au recueil, mais, en revanche, on put apprendre l'existence d'un nouveau poète, dont de Guerle parle évidemment par ouï-dire, « Alexis Khamicoff » (c'est de Khomiakov qu'il s'agit). Toutes les traductions visaient plutôt à l'élégance qu'à la justesse. Mais c'est surtout le « coup d'œil » qui doit retenir notre attention.

Jamais, sans doute, on n'avait parlé des poètes russes en France avec autant d'indulgence. La poésie russe était donnée pour avoir atteint sa perfection du premier coup. Munis de modèles dès la naissance de leur poésie, les Russes s'étaient trouvés dispensés de tâtonner : « Plus heureux que nous, les Russes n'ont pas été condamnés à admirer des Du Bartas et des Ronsard avant d'avoir un Malherbe ; et Lomonossov, le père et le créateur de leur poésie, est encore un des écrivains les plus parfaits dont s'honore la Russie. » « Cet immortel Lomonossov » jouit de toutes les faveurs d'Héquin de Guerle : « Jamais aucun écrivain, chez aucune nation,

n'a fait faire un aussi grand pas à la littérature, et n'a mérité à aussi juste titre le nom de génie créateur ». Ainsi, c'est en empruntant un genre poétique tout fait à des poètes étrangers que Lomonossov a donné les preuves décisives de ses facultés créatrices !

[Derjavine :] Ses compositions se distinguent par la grandeur et l'élévation des idées, et par une versification constamment brillante et harmonieuse. [Bogdanovitch *Psyché* :] En traitant un sujet si rebattu, l'auteur a su rajeunir le vieux conte d'Apulée par l'originalité des détails et le charme de la versification ; mais ce qui surtout donne à son poème un intérêt local, vivement senti par ses compatriotes, c'est l'art avec lequel il a su mêler aux fables riantes, mais un peu usées du paganisme, la mythologie plus sombre et moins connue des peuples du Nord. [Karamzine est le] créateur de cette prose noble sans emphase et énergique sans obscurité, dont ses ouvrages offrent jusqu'à ce jour le plus parfait modèle [...]. Son *Histoire de l'empire de Russie* est, sans contredit, le plus grand et le plus important ouvrage que la littérature russe ait produit jusqu'à ce jour ; elle a placé M. Karamzine au même rang que les Hume et les Robertson. [Pouchkine enfin, avec] « *Rousslan* et *Lioudmilla*, qui se distingue par les brillantes fictions d'une imagination féconde et riante, et par une richesse de poésie qui égale celle de l'*Orlando furioso*. M. Pouchkine est auteur de plusieurs autres poèmes, tels que *Le prisonnier du Caucase* et *La fontaine de Bakhtchissaraï*. Il a dernièrement publié le premier chant d'un poème intitulé *Oniéguine*, qui inspire à ses lecteurs un vif désir de voir cet ouvrage terminé ; et quand on pense que l'auteur de tant de charmants ouvrages n'a pas encore vingt-six ans [il en avait vingt-huit en 1827], quelles espérances ne doit-on pas concevoir d'une muse si jeune encore, et dont de nombreuses productions se font déjà remarquer par une force de conception, une correction de style, et une maturité de goût que les hommes les plus heureusement nés pour la poésie n'acquièrent ordinairement qu'à un âge beaucoup plus avancé !

Malgré le désir un peu trop visible de réclame, il y avait beaucoup de choses excellentes dans ces jugements, il y eût même eu, si l'auteur eût été Russe (mais n'y a-t-il pas là derrière lui un informateur qui a trempé dans le décembrisme ?), un certain courage dans les regrets exprimés au sujet de Ryléïev et des deux frères Bestoujev : « Tous trois, enveloppés dans cette vaste conjuration qui a failli ébranler naguère le trône des tsars, viennent d'être enlevés pour jamais à la littérature russe, qu'ils promettaient d'honorer par leurs ouvrages. »

Héquin a, en somme, pris sur lui d'élever la littérature russe plus haut qu'on n'avait jamais fait en France. Mais c'est là qu'apparaît le revers de la médaille : il manquait, non seulement de culture russe personnelle, mais d'esprit critique en général. Son livre brillait plus par l'enthousiasme et l'élégance de la présentation que par la science ou la profondeur et, à force de craindre d'ennuyer par des données précises, — qu'il aurait pu obtenir de ses informateurs, — il finissait par ennuyer à force de légèreté

superficielle. C'était un livre pour gens du monde. C'est ainsi qu'on entendait trop souvent la critique à cette époque, où les faits et les textes comptaient moins que des compliments ronflants et bien tournés. Son livre eut un succès certain, puisqu'il fut réédité en mars 1830.

Sur Héquin lui-même, nous sommes insuffisamment renseignés ; sa personnalité demeure obscure. Nous ne savons de lui que deux choses précises : il était professeur au lycée Louis-le-Grand et il fréquentait le salon de la princesse Bagration. C'est à cette princesse qu'il avait dédié la première édition de sa traduction du *Bois de Marie*. Sans aucun doute, il était renseigné et par la princesse elle-même et par des habitués de son salon : on a conjecturé A. Tourguéniev et Jacob Tolstoï. Les Russes furent et restent naturellement très satisfaits du « Coup d'œil ». « Nous avons affaire, dit de nos jours Desnitski, à un homme qui était parfaitement informé de la littérature russe. Ses jugements sont originaux et frais ». Mais comment, sans savoir le russe, Héquin aurait-il pu concevoir de tels jugements d'après son expérience personnelle ? Ne s'est-il pas plutôt borné à servir brillamment d'interprète à des opinions russes ?

Si le « Coup d'œil » donna satisfaction, les traductions firent des mécontents : « Les signes d'une telle attention, allait bientôt dire Viazemski, sont agréables pour l'amour-propre national. Il est flatteur pour une beauté de voir son image [...] mais cela lui fait-il plaisir quand cette image ne conserve ni le caractère de sa physionomie, ni l'expression enchanteresse de son regard, de son sourire ? » Et il déclarait sans ambages préférer les traductions de Borg... Un chroniqueur du *Courrier d'Odessa*, qui signa L. R., se montra lui aussi très mécontent de la médiocrité des traductions : il est visible, trancha-t-il un peu brutalement, que le traducteur ne comprend pas le russe et ne veut pas le comprendre ; à l'en croire, Héquin aurait mieux fait d'intituler son volume « Mes rêveries sur la littérature russe ». Quant au chroniqueur qui fit le compte rendu dans le *Messager de Moscou*, il ne pensait pas « qu'il fût très flatteur pour les poètes russes d'avoir des traducteurs comme M. Héquin de Guerle ».

Les *Veillées russes* suscitèrent relativement peu de comptes rendus à Paris, bien qu'annoncées par le *Mercure de France* comme suit : « M. Héquin de Guerle a traduit des poètes russes divers morceaux qu'il publie sous le nom de *Veillées russes*. Il y joint un précis curieux sur l'état de la littérature en Russie. M. Héquin honore dans le monde [...] l'Université, dont il est

l'un des professeurs les plus éclairés ». Le *Moniteur*, dans son n° du 10 février 1827, rappelait le vers de Voltaire.

C'est du Nord aujourd'hui que nous vient la lumière,

et observait que

... se bornant à recueillir les fruits de notre belle littérature, et les productions de nos arts, la Russie nous laisse l'expérience et le danger de nos théoriess morales et politiques : [...] Toute française aujourd'hui par la politesse des manières, la douceur et l'aménité de son commerce, la Russie a respecté ses vieilles institutions ; elle les a simplement rajeunies, en prêtant à la rudesse de leurs formes primitives quelque chose de l'élégance moderne.

Tout cela entraînait loin du sujet, sur lequel le collaborateur du *Moniteur* possédait une compétence des plus restreintes, puisqu'il poursuivait : « Les noms de Lomonossov et de Chouvalov ne nous étaient pas entièrement inconnus ; mais que nous étions loin de soupçonner encore l'existence et les productions de tant d'autres écrivains, que M. de Guerle nous fait connaître pour la première fois ». Il y a là de quoi rendre sceptiques tous ceux qui s'attachent à faire pénétrer certaines notions dans le public. Depuis des années entières, divers publicistes travaillaient à faire connaître la littérature russe en France et, en 1827, le *Moniteur* chargeait d'un compte rendu sur l'important livre d'Héquin un collaborateur qui n'avait certainement jamais entendu parler de Dupré de Saint-Maure et de son *Anthologie*, et qui devait ouvrir fort rarement la *Revue encyclopédique* ! Non seulement le marché parisien du livre faisait une énorme consommation d'imprimés entraînés par le torrent de l'actualité, mais il fallait encore tenir compte des rivalités d'écoles et de publications : ainsi, la *Revue encyclopédique* garda un silence significatif sur les *Veillées russes* d'Héquin de Guerle. Enfin, la révélation de la littérature russe aux Français restait une fois de plus l'œuvre de Russes, puisque Héquin n'était en fin de compte que le porte-parole d'un milieu russe de Paris.

Entre temps s'était fondé à Moscou, sous le titre de *Bulletin du Nord*, un organe de liaison entre milieux intellectuels français et russes sur lequel Viazemski fondait de grands espoirs. Bien entendu, ce *Bulletin du Nord* fut accueilli avec joie par la *Revue encyclopédique* qui, dès le début de sa publication, le représenta comme « rédigé avec succès par M. Le Cointe de Laveau ». Le *Bulletin* ne voulut pas demeurer en reste de politesses et félicita la *Revue encyclopédique* « pour l'exactitude de ses recherches et la fidélité de ses insertions » ; elle fit l'éloge d'Héreau, « littérateur aussi distingué par la bonté de sa judiciaire que par

l'amour qu'il porte aux lettres russes ». Mais on ne tarda pas à s'apercevoir en Russie même que le *Bulletin du Nord* remplissait fort médiocrement la tâche qu'il s'était assignée : « Tout ce programme, imprima la *Galatée* sans pitié, ne s'est trouvé que dans l'annonce. Le bulletin de M. de Laveau n'a tenu aucune de ses promesses imprimées, et, après en avoir fait la revue, on trouve que c'est un journal vide, sans caractère. » Fondé en janvier 1828, le *Bulletin* se résigna à mourir d'inanition dès octobre 1829.

Mais la *Revue encyclopédique* poursuivait allègrement sa campagne à Paris. En 1829, Chopin y fait bon accueil à l'édition des poésies de Joukovski, sortie en 1824 à Saint-Pétersbourg, et remarque, pour la première fois peut-être : « Il existe sans doute un rapport frappant entre les chants ossianesques et ce qui nous reste de Bayan, surnommé le rossignol des anciens jours. » A l'encontre de la littérature russe du XVIII^e^ siècle, il reprend ce reproche de manque d'originalité qu'Héquin semblait avoir abandonné : lors des débuts de Joukovski, écrit-il, « à l'exception du poète lyrique Derjavine et du fabuliste Krylov, on cherchait en vain dans des écrivains d'ailleurs estimables ce cachet d'originalité qui fait la vie des ouvrages ». Encore Joukovski marque-t-il surtout le passage des influences occidentales classiques aux influences germaniques. Chopin n'en signe pas moins un timide éloge de *Svetlana* : « Cette pièce, écrite avec grâce, offre une peinture fidèle de quelques superstitions russes ; elle est empreinte d'un cachet local qu'on trouve rarement dans la traduction qu'a donnée l'auteur de l'*Anthologie russe* ; ce qu'il faut moins attribuer à l'impuissance du versificateur qu'à son ignorance de la langue de Joukovski. »

En 1829, nous voyons encore la *Revue encyclopédique* faire un excellent accueil aux œuvres de Naréjny : « Parmi les écrivains qui s'appliquent à la peinture des mœurs nationales, M. Naréjny occupe, sans contredit, le premier rang. Il a fait preuve de tact en choisissant ses héros non dans les grandes villes où les formes étrangères ont dénaturé les mœurs, mais dans les provinces où elles conservent encore une empreinte originale ». Dans cet article, Chopin signalait par leurs titres plusieurs des nouvelles de Naréjny, mais réprouvait le satire que cet écrivain avait faite de l'influence française.

La même année, Edme Héreau accueillait avec indulgence *Ivan Vyjiguine* de Boulgarine, « peinture de mœurs hardie et fidèle ». Ferry de Pigny traduisait Boulgarine, tandis que d'autre part on publiait une traduction de *Iouri Miloslavski* de Zagoskine. La

Revue encyclopédique présenta une analyse des *Frères brigands* de Pouchkine. A Genève, Anastasie Semenovna Khlioustina (à la veille de devenir comtesse de Circourt) publia une étude sur l'état actuel de la littérature russe dans la *Bibliothèque universelle*. Khlioustina se plaignait de l'isolement dans lequel devait travailler l'écrivain russe, non seulement coupé de l'audience européenne, mais encore presque sans public dans son propre pays : les œuvres des littératures européennes sont diffusées partout aussitôt ; « pour nous, quand même nous ferions des merveilles, il faut que l'auteur se contente de quelques applaudissements dans un salon ». L'article consistait dans une série de rapides esquisses accompagnées de brefs spécimens ; c'était un travail élégant et cursif, pour gens du monde une fois de plus.

* * *

Tel est le bilan, sans doute à peu près complet, de l'attention que divers écrivains français et diverses revues françaises prêtèrent à la Russie et à la littérature russe durant les quinze années de la Restauration. Jamais encore tentative d'une telle ampleur et d'une telle durée n'avait été faite pour implanter en France l'idée de l'existence positive de cette littérature, ou la réputation d'un certain nombre d'écrivains russes.

Cette expérience ne répondait pas à un appel pressant de la curiosité publique en France. Rien ne permet de juger que sous la Restauration beaucoup de Français se soient spontanément interrogés sur l'état de la littérature russe. Des grands « coups d'œil » sur l'histoire de cette littérature, trois émanent de plumes russes et deux de plumes françaises (Dupré de Saint-Maure et Héquin de Guerle), directement renseignées par des inspirateurs russes. Cette tentative fut donc surtout le fruit de l'effort de quelques Russes décidés à profiter d'une ambiance générale favorable pour répandre en France des notions de littérature russe et faire sortir cette littérature de son confinement oriental, aidés par un petit nombre de Français, dont la plupart connaissaient la Russie pour y avoir fait leurs premières armes.

L'initiative ne vint donc pas du public, elle lui resta extérieure. Cela ne dispense pas l'historien de s'interroger sur les résultats de cette campagne. Mais là il faut reconnaître que l'on manque de repères précis. Le chiffre du tirage des publications en cause serait à cet égard intéressant à connaître. Nous ignorons malheureusement ce chiffre. En tout cas, il semble bien que, si cette

campagne publicitaire n'obtint pas de résultats très importants auprès du grand public, elle habitua du moins une partie de l'opinion à cette idée que la Russie avait désormais dépassé le niveau d'un certain développement social ou militaire, qu'elle était décidément entrée dans un état de civilisation culturelle, qu'en plus d'un État russe, il existait aussi des personnalités et des tempéraments artistiques éminents, bref que la Russie s'apprêtait à prendre rang dans la vie intellectuelle européenne. En d'autres termes, la curiosité fut invitée à s'étendre, de la préoccupation de l'avenir russe dans la balance des forces en Europe, au problème, à peu près neuf, de la nature et de la valeur de la civilisation russe.

Ce qui a le plus manqué à ces efforts de vulgarisation de la littérature russe, c'est, indubitablement, le support d'une littérature russe plus vaste, plus variée, et surtout plus originale. Cette littérature nationale ne faisait que naître avec Pouchkine ; elle s'émancipera avec Gogol, mais Gogol appartient aux années qui suivirent. C'est pourquoi la tâche des hommes qui se chargèrent dans la seconde moitié du siècle d'implanter en France le littérature russe fut infiniment plus aisée et plus féconde : ils avaient à présenter à la curiosité française une littérature qui avait enfin trouvé sa physionomie propre, tout en gardant un intérêt universel.

Si cette remarquable tentative d'implantation de la littérature russe en France n'a pas eu de lendemains immédiats, si elle n'a pas donné pour lors plus de résultats, c'est qu'au début de 1830 on était à la veille, avec la révolution de juillet et le soulèvement de l'opinion française consécutif à l'insurrection polonaise, d'un nouveau divorce culturel et moral entre Russes et Français, qui ramena brutalement en France l'atmosphère la plus sombre des années de l'Empire en ce qui concerne la Russie, et fit de nouveau refluer vers le néant le fruit des expériences que nous venons de décrire.

Charles Corbet.

NOTES ET DOCUMENTS

ENQUÊTE PRÉLIMINAIRE SUR LE VOCABULAIRE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

L'enquête dont les résultats sont exposés ci-dessous, n'a que le caractère d'un sondage. Son but est de mettre en lumière les traits généraux de la langue littéraire et d'indiquer quelques méthodes possibles pour son étude.

Cette enquête a consisté à dépouiller quatre textes de critiques littéraires, d'époques et de sujets différents. Ces textes sont les suivants :

1. G. Lanson, *Histoire de la Littérature Française*, 1895, Livre III, Chapitres III et IV, 47 pages. Sujet : *Molière et Racine.*

2. Legouis et Cazamian, *Histoire de la Littérature Anglaise*, 1921, Livre XI, Chapitre III, 32 pages. Sujet : *La Réaction Idéaliste.*

3. A. Thibaudet, *Histoire de la Littérature Française de 1789 à nos jours*, 1937, Ve Partie, 51 pages. Sujet : *La Génération de 1914.*

4. G. Picon, *André Malraux*, 1946, Chapitre III, 22 pages. Sujet : *L'artiste.*

On notera que les critiques littéraires considérés, représentent chacun une génération, les quatre générations s'étageant sur à peu près un siècle. Les ouvrages considérés sont respectivement de 1895, 1921, 1937 et 1946. D'autre part, les sujets présentent une diversité comparable. On y trouve de la littérature française et de la littérature anglaise, de la littérature classique et de la littérature contemporaine, du théâtre et du roman, de la critique esthétique et de l'histoire.

I. *Le vocabulaire de base.* — L'analyse systématique du vocabulaire de base de ces quatre auteurs, a conduit à identifier environ sept cents mots de critique littéraire, c'est-à-dire sept cents mots dont le sens était inséparable des préoccupations de l'auteur. Il est évident que, vu la base assez étroite du sondage, ces sept cents mots ne peuvent représenter la totalité du vocabulaire littéraire en usage en France au XXe siècle. D'autre part, pour la même raison, un grand nombre

de ces mots ne se présentent qu'une ou deux fois et n'ont aucune valeur statistique. On n'a tenu compte dans les études ultérieures que des mots employés au moins dix fois.

Ces mots sont au nombre de cent trente-sept. On en trouvera la liste ci-dessous. Le tableau qui suit appelle les remarques suivantes :

1. La première colonne indique le numéro d'ordre de chaque mot.

2. La deuxième colonne indique son classement, c'est-à-dire son degré de fréquence, compte non tenu des ex-æquo.

3. La quatrième colonne indique la fréquence du mot, c'est-à-dire le nombre de fois qu'il a été employé au total.

4. La cinquième colonne indique la répartition du mot, c'est-à-dire le nombre d'auteurs qui l'ont effectivement employé.

Ordre	Classement	Mots	Fréquence	Répartition
1	1	Roman	191	4
2	2	Œuvre	109	4
3	3	Comédie	108	2
4	4	Littérature	77	4
5	5	Poésie	76	3
6	6	Théâtre	74	3
7	7	Génération	73	2
8	8	Tragédie	67	3
9	9	Littéraire	63	4
10	10	Style	57	4
11	11	Critique	53	4
12	»	Poète	»	4
13	12	Auteur	52	4
14	13	Mœurs	45	3
15	14	Écrire	44	4
16	15	Art	41	4
17	»	Pièce	»	2
18	16	Caractère	39	2
19	»	Écrivain	»	4
20	»	Idée	»	3
21	»	Poétique	»	3
22	»	Vers	»	»
23	17	Livre	38	4
24	»	Sujet	»	4
25	18	Esprit	37	4
26	»	Influence	»	3
27	»	Passion	»	2
28	19	Comique	35	3
29	»	Vérité	»	»
30	20	Histoire	33	4
31	21	Mouvement	31	4
32	»	Nature	31	»
33	»	Personnage	»	»
34	22	Romancier	28	4

Ordre	Classement	Noms	Fréquence	Répartition
35	»	Scène	»	»
36	23	Farce	27	3
37	»	Imagination	»	4
38	24	Problème	26	3
39	»	Réalité	26	4
40	»	Sentiment	»	3
41	25	Dramatique	25	4
42	»	Tragique	»	3
43	26	Durée	24	2
44	26	Expression	»	4
45	»	Image	»	3
46	»	Original	»	4
47	»	Pensée	»	4
48	27	Artiste	23	3
49	»	Mot	»	»
50	27	Public (le)	23	2
51	»	Romanesque	»	4
52	»	Psychologique	»	»
53	28	Instinct	22	3
54	29	Type	21	4
55	30	Génie	20	3
56	»	Drame	»	4
57	31	Genre	19	4
58	»	Intellectuel	»	4
59	»	Prose	»	3
60	»	Tempérament	»	»
61	32	Action	18	3
62	»	Sensibilité	»	»
63	»	Tableau	»	4
64	33	Lettre	17	3
65	»	Vision	»	»
66	»	Volume	»	4
67	34	Classique	16	4
68	»	Dialogue	»	»
69	»	Invention	»	»
70	»	Observation	»	2
71	»	Réalisme	»	2
72	»	Romantisme	»	4
73	»	Peinture	»	3
74	»	Valeur	»	4
75	»	Vrai	»	3
76	35	Conscience	15	3
77	»	Esthétique	»	4
78	»	Étude	»	3
79	»	Figure	»	4
80	»	Intrigue	»	2
81	»	Philosophe	»	4
82	»	Ton	»	»
83	36	Accent	14	4
84	»	Expérience	»	»
85	36	Goût	14	4
86	»	Héros-Héroïne	»	»
87	»	Romantique	»	»

Ordre	Classement	Mots	Fréquence	Répartition
88	37	Doctrine	13	2
89	»	Forme	»	3
90	»	Morale	»	»
91	»	Page	»	2
92	»	Puissance	»	4
93	»	Récit	»	»
94	»	Technique	»	2
95	38	Acteur	12	2
96	»	Chef-d'œuvre	»	3
97	»	Comédien	»	1
98	»	Édition	»	2
99	»	Exprimer	»	3
100	»	Langue	»	4
101	»	Pathétique	»	3
102	»	Personnalité	»	2
103	»	Situation	»	3
104	»	Verve	»	2
105	39	Analyse	11	3
106	»	Biographie	»	»
107	»	Couleur	»	»
108	»	Essais	»	»
109	»	Historien	»	»
110	»	Intelligence	»	»
111	»	Intuition	»	»
112	»	Langage	»	»
113	»	Moral	»	2
114	»	Oratoire	»	2
115	»	Originalité	»	4
116	»	Passionné	»	3
117	»	Peindre	»	2
118	»	Philosophie	»	3
119	39	Poème	11	3
120	»	Psychologie	»	4
121	»	Réel	»	3
122	»	Représentation	»	1
123	»	Satire	»	2
124	»	Suggestion	»	2
125	40	Artistique	10	3
126	»	Civilisation	»	»
127	»	Créer	»	»
128	»	Effet	»	2
129	»	Jouer	»	»
130	»	Lecteur	»	3
131	»	Milieu	»	»
132	»	Ouvrage	»	»
133	»	Phrase	»	2
134	»	Pittoresque	»	3
135	»	Publier	»	2
136	»	Thème	»	3
137	»	Trait	»	»

On voit aisément que certains mots comme *roman*, *œuvre*, *littérature* sont de grands favoris, c'est-à-dire qu'ils allient une fréquence élevée à une répartition maximum. D'autre part, d'autres mots tout en ayant une haute fréquence ont une répartition faible. C'est le cas de *comédie* ou de *génération*. Cette discordance de la fréquence avec la répartition peut être due à deux causes :

1° Le sujet traité a conduit l'auteur à employer un terme d'une façon anormalement fréquente. C'est le cas de *comédie* pour Lanson, qui l'emploie quatre vingt-dix fois (il parle de Molière et de Racine), alors que Thibaudet ne l'emploie que dix-huit fois et Cazamian et Picon pas du tout.

2° Les idées personnelles de l'auteur comportant une terminologie caractéristique, les mots constituant cette terminologie se trouvent automatiquement surclassés dans la fréquence générale. C'est le cas de *génération*, mot familier à Thibaudet, qui l'emploie soixante-dix fois contre trois pour Cazamian, zéro pour Lanson et zéro pour Picon.

Il est donc indispensable d'étudier le langage littéraire en fonction des auteurs d'une part, et des sujets qu'ils traitent de l'autre. Il est nécessaire pour cela d'établir les listes par ordre de fréquence pour chacun des auteurs.

II. *La fortune des mots.* — Une première remarque peut être faite sur la liste par ordre alphabétique que nous ne donnons pas ici, c'est que certains mots ont une fortune variable, semble-t-il, selon les générations et les tendances de chaque critique. Les cas les plus typiques sont les suivants :

1° Si nous prenons le cas d'un mot comme *histoire*, nous constatons qu'il se trouve trois fois chez Lanson, onze fois chez Cazamian, dix-sept fois chez Thibaudet, deux fois chez Picon. Au contraire, si l'on prend le mot *style*, on constate qu'il se trouve dix-neuf fois chez Lanson, huit fois chez Cazamian, dix fois chez Thibaudet, vingt fois chez Picon. Si l'on s'amusait à faire la somme terme à terme des deux séries, on s'apercevrait qu'elles sont complémentaires, et que la faveur que Cazamian et Thibaudet accordent à l'histoire est l'exacte mesure de celle que Lanson et Picon accordent au style. Il y a là une bien intéressante leçon d'histoire de la critique, puisque les études littéraires sont actuellement divisées entre « historicistes » et « formalistes », c'est-à-dire entre tenants de l'histoire et tenants du style. Il ne fait aucun doute que l'historien Lanson qui accordait une valeur particulière à la critique impressionniste ait été sensible aux problèmes stylistiques, et que Picon appartienne à une génération qui tente de réagir contre les excès de l'historicisme. Cazamian et Thibaudet sont parfaitement historiens. On constaterait d'ailleurs la même opposition du schéma entre les mots *intellectuel* et *valeur*.

2° Certains mots employés par les quatre auteurs ont un emploi

dominant chez un auteur particulier. La liste de ces mots peut être considérée comme définissant les préoccupations fondamentales de l'auteur en cause. A titre d'exemple voici les huit mots le plus fréquemment employés par Cazamian : *expression — imagination — romantique — lyrisme — mouvement — pensée — psychologique — récit.* — Pour quiconque connaît un peu l'œuvre de Cazamian, ce vocabulaire est extrêmement typique.

III. *Les vocabulaires particuliers.* — On trouvera ci-dessous les vocabulaires particuliers de chaque auteur, classés par ordre de fréquence. On n'a tenu compte que d'une partie des mots, les cinquante premiers de chaque auteur.

LANSON

Ordre	Classemt	Mots	Fréquence	Liste générale	
				Classemt	Fréquence
1	1	Comédie	90	3	108
2	2	Tragédie	56	8	67
3	3	Comique	32	19	35
4	4	Pièce	31	15	41
5	»	Sujet	»	17	38
6	5	Caractère	30	16	39
7	6	Œuvre	29	2	109
8	7	Passion	28	18	37
9	8	Poète	26	11	53
10	9	Farce	24	23	27
11	10	Mœurs	23	13	45
12	»	Nature	»	21	31
13	11	Vérité	22	19	35
14	12	Type	20	29	21
15	13	Style	19	10	57
16	14	Esprit	17	18	37
17	15	Écrire	16	14	44
18	»	Poésie	»	5	76
19	»	Vers	»	16	39
20	16	Vrai	14	34	16
21	17	Sentiment	13	24	26
22	»	Théâtre	»	6	74
23	»	Tragique	»	25	3
24	18	Action	12	32	18
25	»	Auteur	»	12	52
26	»	Comédien	»	38	12
27	»	Intrigue	»	35	15
28	»	Mot	»	27	23
29	18	Poétique	12	16	39
30	19	Observation	11	34	16
31	»	Représentation	»	39	11
32	»	Scène	»	22	28

Ordre	Classem[t]	Mots	Fréquence	Liste générale	
				Classem[t]	Fréquence
33	20	Dramatique	10	25	25
34	»	Génie	»	30	20
35	»	Genre	»	31	19
36	»	Idée	»	16	39
37	»	Instinct	»	28	22
38	»	Morale	»	37	13
39	»	Original	»	26	24
40	»	Peindre	»	39	11
41	»	Peinture	»	34	16
42	»	Réalité	»	24	26
43	21	Édition	9	38	12
44	»	Jouer	»	40	10
45	»	Situation	»	38	12
46	22	Personnage	8	21	31
47	»	Rôle	»	45	8
48	»	Tableau	»	32	18
49	»	Acteur	»	38	12
50	»	Chef-d'œuvre	»	»	»

CAZAMIAN

Ordre	Classem[t]	Mots	Fréquence	Liste générale	
				Classem[t]	Fréquence
1	1	Œuvre	33	2	109
2	2	Roman	30	1	191
3	3	Art	23	15	41
4	4	Imagination	16	23	27
5	»	Mouvement	»	21	31
6	5	Écrire	15	14	44
7	»	Esprit	»	18	37
8	6	Pensée	14	26	24
9	7	Tempérament	13	31	19
10	8	Littérature	12	4	77
11	»	Psychologique	12	27	23
12	»	Réalisme	12	34	16
13	»	Romantisme	»	»	»
14	»	Sentiment	»	24	26
15	»	Doctrine	»	37	13
16	»	Influence	»	18	37
17	9	Conscience	11	35	15
18	»	Expression	»	26	24
19	»	Histoire	»	20	33
20	»	Instinct	»	28	22
21	»	Personnalité	»	38	12

Ordre	Classem^t	Mots	Fréquence	Liste générale	
				Classem^t	Fréquence
22	»	Sensibilité	»	32	18
23	10	Artiste	10	27	23
24	»	Écrivain	»	16	39
25	»	Littéraire	»	9	63
26	11	Ardeur	9	40	9
27	»	Caractère	9	16	39
28	»	Image	9	26	24
29	»	Mœurs	»	13	45
30	»	Passion	»	18	37
31	»	Vérité	»	19	35
32	12	Age	8	40	9
33	»	Biographie	»	39	11
34	»	Idéalisme	»	45	8
35	»	Livre	»	17	38
36	»	Passionné	»	39	11
37	»	Romantique	»	36	14
38	»	Style	»	10	57
39	»	Suggestion	»	39	11
40	»	Thème	»	40	10
41	13	Dramatique	7	25	25
42	»	Effet	»	40	10
43	»	Émotion	»	45	8
44	13	Étude	7	35	15
45	»	Figure	»	»	»
46	»	Génie	»	30	20
47	»	Goût	»	36	14
48	»	Humour	»	40	7
49	»	Intuition	»	39	11
50	»	Ouvrage	»	40	10

THIBAUDET

Ordre	Classem^t	Mots	Fréquence	Liste générale	
				Classem^t	Fréquence
1	1	Roman	136	1	191
2	2	Génération	70	7	73
3	3	Théâtre	60	6	74
4	4	Poésie	54	5	76
5	5	Littérature	63	4	77
6	6	Littéraire	45	9	63
7	7	Critique	44	11	53
8	8	Auteur	27	12	52
9	9	Poétique	24	16	39
10	10	Durée	23	26	24

Ordre	Classemt	Mots	Fréquence	Liste générale	
				Classemt	Fréquence
11	»	Idée	»	16	39
12	11	Influence	21	18	37
13	12	Poète	20	11	53
14	»	Public (le)	»	27	23
15	13	Vers	19	16	39
16	14	Comédien	18	3	108
17	»	Romancier	»	22	28
18	15	Écrivain	17	16	39
19	15	Histoire	17	20	33
20	16	Problème	15	24	26
21	17	Livre	14	17	38
22	18	Mœurs	13	13	45
23	»	Œuvre	»	2	109
24	19	Lettre	12	33	17
25	20	Personnage	10	21	31
26	»	Prose	»	31	19
27	»	Style	»	10	57
28	21	Art	9	15	41
29	»	Cycle	»	40	9
30	»	Mot	9	27	23
31	»	Oratoire	»	39	11
32	»	Original	»	26	24
33	»	Pièce	»	15	41
34	22	Écrire	8	14	44
35	»	Équipe	8	45	8
36	»	Philosophe	8	35	15
37	»	Tragédie	»	8	67
38	23	Chronique	7	45	8
39	»	Essais	»	39	11
40	»	Invention	»	34	16
41	»	Journalisme	»	45	8
42	»	Lecteur	»	40	10
43	»	Mouvement	»	21	31
44	»	Philosophie	»	39	11
45	24	Classique	6	34	16
46	»	Courant	»	40	9
47	»	Discours	»	45	8
48	»	Exprimer	»	38	12
49	»	Forme	»	37	13
50	»	Intellectuel	»	31	19

PICON

Ordre	Classem^t	Mots	Fréquence	Liste générale	
				Classem^t	Fréquence
1	1	Œuvre	34	2	109
2	2	Roman	21	1	191
3	3	Style	20	10	57
4	4	Livre	14	17	38
5	5	Romanesque	13	27	23
6	6	Dialogue	11	34	16
7	»	Image	»	26	24
8	»	Page	»	37	13
9	»	Tragique	»	25	25
10	7	Drame	10	30	20
11	8	Esthétique	8	35	15
12	»	Pensée	»	26	24
13	»	Technique	»	37	13
14	9	Artiste	7	27	23
15	»	Classique	»	34	16
16	»	Écrivain	»	16	39
17	»	Personnage	»	21	31
18	»	Scène	»	22	28
19	10	Accent	6	36	14
20	»	Littérature	»	4	77
21	»	Monologue	»	55	6
22	»	Valeur	»	34	16
23	11	Analyse	5	39	11
24	»	Artistique	»	40	10
25	»	Écrire	»	14	44
26	»	Intellectuel	»	31	19
27	»	Puissance	»	37	13
28	»	Réalité	»	24	26
29	»	Vision	»	33	17
30	12	Action	4	32	18
31	»	Composition	»	40	9
32	»	Dramatique	»	25	25
33	»	Épopée	»	65	4
34	»	Expérience	»	36	14
35	»	Intensité	»	60	5
36	12	Narrateur	4	60	5
37	»	Objectif	»	42	9
38	»	Partie	»	45	8
39	»	Problème	»	24	26
40	»	Romancier	»	22	28
41	»	Ton	»	35	15
42	»	vérité	»	19	35
43	13	Angoisse	3	55	6
44	»	Art	»	15	41
45	»	Auteur	»	12	52
46	»	Chef-d'œuvre	»	38	12
47	»	Déploiement	»	70	3
48	»	Effet	»	40	10
49	»	Expression	»	26	24
50	»	Genre	»	31	19

IV. *L'étude des répartitions.* — Si, dans les listes qui précèdent, on examine l'écart qui sépare la fréquence ou le classement d'un mot dans une liste particulière, de sa fréquence ou de son classement dans la liste générale, on s'aperçoit que les auteurs ont des langages qui s'écartent plus ou moins de la moyenne. C'est ainsi que les mots employés par Lanson restent groupés très près de la normale, alors que ceux de Picon sont très largement étalés.

D'autre part, on s'aperçoit que pour chaque auteur, les mots « extrêmes », c'est-à-dire ceux qui ont un écart maximum par rapport à la norme, sont des mots exigés par le sujet traité. Par exemple :

1° Pour Lanson qui traite le théâtre, les mots extrêmes sont : *rôle — comédien — représentation — peindre — jouer.*

2° Pour Cazamian, qui parle de la réaction idéaliste au XIX^e^ siècle : *idéalisme — émotion — ardeur — doctrine.*

3° Pour Thibaudet, qui traite d'une génération contemporaine : *équipe — chronique — journalisme.*

4° Pour Picon, qui parle du roman de Malraux, c'est un groupe de mots très détachés en avant des autres, et pratiquement non employés par les autres critiques considérés. Ces mots constituent de toute évidence le vocabulaire de base d'une critique « malrautienne » : *déploiement — intensité — narrateur — monologue — angoisse — ampleur.*

Les mots ayant un écart moyen sont ceux qui constituent le vocabulaire particulier de chaque auteur. Enfin, les mots ayant un écart très faible sont ceux que l'on peut considérer comme constituant le vocabulaire de base de la critique littéraire. C'est là qu'on trouve : *style — œuvre — auteur — écrire — littérature — génération — écrivain — vérité — art — roman*, etc.

Il semble donc que pour établir un vocabulaire littéraire de base, il serait bon de procéder selon cette méthode, c'est-à-dire d'établir d'abord la liste unitaire par ordre de fréquence d'une série de sondages, puis d'étudier l'écart de chaque mot de divers auteurs par rapport à la liste générale. Les mots de faibles écarts seront des mots susceptibles de figurer dans un dictionnaire de termes littéraires.

Conclusion. — Les indications qui précèdent, on le voit, montrent qu'il serait imprudent de s'engager dans l'établissement d'une liste des mots devant figurer dans un dictionnaire des termes littéraires, sans procéder préalablement à une enquête portant sur un nombre suffisant de textes choisis dans différentes époques et traitant d'un grand nombre de sujets.

Robert Escarpit Nicole Robine.

(Centre de sociologie des faits littéraires, Bordeaux).

SOME NOTES ON VERSE-CAPPING,

Western and Oriental.

The capping of verses is defined by the *Shorter Oxford English Dictionary* in the following terms : " *To cap verses :* to reply to one quoted with another, that begins with the final or initial letter of the first or otherwise corresponds with it. " [1] And it is thus described by Brewer :

Cap Verses (To) — Having the metre fixed and the last letter of the previous line given, to add a verse beginning with the given letter (of the same metre or not, according to prearrangement).

> The way was long, the wind was cold.
> *D*ogs with their tongues their wounds do heal.
> *L*ike words congealed in northern air, etc. [2].

The earliest allusion to the practice in English appears to be that in Brinsley, *Lud. Lit.* (1612), p. 300 (" . . . or if time permit, sometime to cap verses "). On p. 59 of *Eng. Theophrast.* (1702) we find : " He thinks the Roman Poets good for nothing but for Boys to cap verses " ; and in Samuel Richardson's *Pamela* (1824), I, 145 : " Don't think we are capping compliments as we used to do verses at school. "

In English literature there is a rather close resemblance between verse-capping and stichomythia [3], as the following examples of the latter will show :

> *Queen.* Hamlet, thou hast thy father much offended.
> *Ham.* Mother, you have my father much offended.
> *Queen.* Come, come, you answer with an idle tongue.
> *Ham.* Go, go, you question with a wicked tongue [4].

1. C. T. Onions (ed.), *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles.* 2 v., 2d ed., Oxford, 1939, I, 260.

2. E. C. Brewer, *Dictionary of Phrase and Fable* (London, 1912), p. 211. A favorite indoor pastime, both in England and in early America, was the " capping " of proverbs :

> " Rome was not built in a day " ;
> " Ye are the salt of the earth " ;
> " Hunger is the best sauce " ; &c.

or of the last names of famous persons : Plato — Otway — Young — Goldsmith.

3. This form of repartee, of which Seneca was particularly fond, developed in classical drama and was often employed by Elizabethan playwrights, especially in plays which imitated the Senecan tragedies. Examples of it occur also in Greek bucolic poetry. It is a kind of highly artificial line-for-line " verbal fencing match ", in which the principals retort sharply to each other, one speaker opposing or correcting the other and in so doing often echoing the opponent's words and figures of speech. The thought is often sententious. — A form of stichomythia may sometimes appear in the words of a single speaker.

> The more ye byb, the more ye babyll ;
> The more ye babyll, the more ye fabyll ;
> The more ye fabyll, the more unstabyll ;
> The more unstabyll, the more unabyll
> In any maner thynge to do any good.
>
> John Heywood, *The Play of the Wether*, 1533, lines 960-964.

4. *Hamlet*, III, 3. — Stichomythia is particularly prominent in the earlier English drama : Kyd's *The Spanish Tragedy*, the *Gorboduc* of Norton and Sackville, Wilmot's *Tancred and Gismunda*, and similar plays.

In Japan the art of verse-capping is of much greater antiquity, though a lack of documents makes it impossible to determine its age exactly. According to some authorities, it was originally not simply a pastime but a form of rhetoric. Among the earliest examples are the *norito* (prayers addressed to the gods) in the *Engishiki*, a book published in 905. The following specimen is typical :

Takamagahara ni kami tomari masu . . .
amakudashi *yorisashimatsuriki*, kaku
yorisashimatsurite yaskuni to . . . kusagusa
no tsumi *idemu*, kaku *ideba*. . . ameno
ohonorito o *notamaware*, kaku *notamawaraba* . . .

Later, in the Heian Era (first half of the sixteenth century) we find *Iroha mojigusari* (alphabetical verse-capping). Here, the first verse, beginning with the first letter of the Japanese alphabet (*i*), ends with the second letter (*ro*) ; the second verse, beginning with the second letter (*ro*), ends with the third letter (*ha*), and so on [1].

*I*gyo jūi no tatsutoko*ro*,
*Ro*kui no geki no susumu ni*ha*,
*Ha*kuba no sō o toru toki *ni*,
*Ni*nin no taishō mairu ka*ho* . . .

These verses express the order of Court ritual, and their function was to enable the courtiers to remember the proper order more easily.

Examples of verse-capping occur with much greater frequency in the seventeenth century, though by this time the practice had come to be indulged in only for amusement. Verse-capping was a feature in one of the most popular games of the period, *Himawashi*, in which a player had to pass a lighted paper candle to the next as soon as he had capped the verse of the preceding player. The one about to receive the candle must have his capping verse formulated before it reached him [2].

Verse-capping is present also in the *Zappai* (a kind of joking poetry) of the eighteenth century. Here it occurs in two forms : *Jimojiri* and *Honmojiri*. In the former there is a similarity in form between words connecting two phrases ; in the latter form the connecting word is a part of both of the phrases, but has a different meaning in each [3].

1. Cf. Brewer's example and note 2, p. 102. In the writer's youth, children in school enjoyed what we called " spelling by the last letter ". The first child spelled a word of his own choosing and of any length, the second was required to spell one beginning with the last letter of the word spelled by the preceding child, and so on. A particularly fiendish trick was the spelling, at every opportunity, of a word ending in *x* and thus usually " stumping " the next speller.

2. There was also a game in which wine-cups were floated down a stream and each competitor had to improvise a verse before the cup reached him. See Arthur Waley (transl.), *The Tale of Genji, a Novel in Six Parts by Lady Murasaki*, I, 355. — The passing of a lighted candle from one to another in *Himawashi* reminds one of the similar action in a game known as " Jack's alive ". In the latter, however, there is no reciting, the unlucky player in whose hands the candle flame expires merely having to pay a forfeit.

3. It is a pleasure to acknowledge here the generosity of Mr. Junzo Kawada, graduate student in the Department of Cultural Anthropology, University of Tokyo, to whose kindness I owe much of the material on " verse-capping " in Japan.

Whether Japanese verse-capping (*renga*) is indigenous, or whether the art spread to Japan from China, is not clear. However, it should be pointed out that in one of the most ancient (Shang and Chou periods) anthologies of Chinese popular poetry, the *Shih-ching*, there is a style called *Ch'an-lien*, which closely resembles verse-capping [1].

In India, where the art is even more ancient and known as *Bhaṇḍi* (among other names), we find the following definition in a Marathi dictionary :

Bhaṇḍi — The practice of reciting verses in which one boy first recites a verse, the last letter of which comes at the beginning of a verse recited by a boy [of the opposite party]. In this way alternately the recitation of verses goes on between two individuals or two groups of individuals, sometimes on certain conditions [2].

The same pastime is mentioned in the *Hārāvalī* of the lexicographer Puruṣottamadeva (twelfth century A. D.), where the name given it is *pratimālā* [3]. This *pratimālā* is defined as a pastime in which verses are recited by two parties alternately, each party reciting a verse which begins with the last letter of the verse recited previously. The word *pratimālā* is found also in the *Kāmasutra* of Vātsyāyana (*Adhiarana* I, Chapter 3) among a list of 64 *Kalās* or arts in which the accomplished girl of the day was expected to be proficient. Included in the list of literary arts or pastimes we find the following :

setting of puzzles and solving riddles
repartee in *extempore* verse
participation in reciting verses difficult to interpret and not easy to pronounce
melodious and attuned reading
dramatic criticism and analysis of narratives
extempore filling up of the missing line of a verse.

In his *Jayamangala*, the commentator Yaśodhara states (p. 37) that *pratimālā* was practised both as a sport *(krīḍarthā)* and as a contest *(vādārthā)*. The definition given in a quotation cited by Yasodhara is practically identical with that given in the *Hārāvalī* of Puruṣottama. The practice, under the name *antyākṣarikā*, is still current in Gujarat and Nagpur. In recent years it has become customary among the

1. That the capping of lines of verse is practised in China is attested by Lin Yutang, who writes (*The Importance of Living*, p. 246) : " Variations of literary games are infinite. One popular among scholars is for each person in turn to say a doggerel line of seven words for the other person to follow up with another rhymed line, the poem as a whole degenerating into pure nonsense at the end. Lines usually begin with some comment on some object or person in view or the scenery. Every person is to say two lines, the first one completing a couplet begun by the preceding person, and the second leading off a new couplet for the successor to finish. The first line sets the rhyme and the third, fifth, seventh (and so on) lines must keep to it. "

2. Y. R. Date and C. G. Karve, *Śabdakośa* (Poona, 1936), V, 2332.

3. One in a collection of twelve lexicons *(Dvādaśakośa saṅgraha)* published in Benares in 1873.

people of the latter to arrange contests in schools and colleges and to award prizes.

There appears to be some similarity between *pratimālā* (*bhaṇḍi*, *antyāṣarīkā*) and certain verbal artifices employed more than 1200 years ago by Sanskrit writers. Jacobi writes in the *Introduction* to his edition of *Samarāicca-kahā* (Calcutta, 1926) :

> There is another verbal artifice which he [Haribhadra] employs both in verse [. . .] and in prose passages [. . .]; it consists in this that *each line or phrase opens with a word repeated from the end of the preceding one* [. . .] This artifice, which I will call *śṛnkhalā*, resembles a kind of *yamaka* [. . .] but it is not *yamaka* proper. For in a *yamaka*, the repeated syllable must be identical without, however, containing the same word, while in *śṛnkhalā* the same word is repeated and the syllables are not necessarily exactly the same. The *śṛnkhalā* is an old artifice ; the oldest instance of it is the 15th Adhayana of the 1st *Sutraskandha* of the *Sūtrakṣtāṅga*. . .

In other words, while in the *pratimālā* the last *letter* of a verse becomes the first letter of a verse to be recited, in *śṛnkhalā* used in the work of Haribhadra and in the *Sūtrakṛtāṅga* it is the last *word* or *phrase* which becomes the opening word or phrase of the verse or prose passage that follows.

Examples of the *yamakas* referred to by Jacobi are to be found also in Chapter x of the *Bhaṭṭikavya* of the poet Bhaṭṭi (between A. D. 500 and 650), among them a *kāñci-yamaka* occurring in a single verse of four lines [1].

If we can safely assume that the literary game of *pratimālā* or *bhaṇḍi* or *antyākṣarikā* owes its origin to verbal artifices like the *śṛnkhalā* and the *kāñci-yamaka*, which are over 1500 years old (and there seems to be little reason for doubt), the art of verse-capping in India had its beginning nearly 2000 years ago.

Paul G. Brewster.

SHELLEY AND DANTE

An Essay in textual criticism.

At the hazard of being pointed at as one in " the files of anxious scholars who [...] busy themselves altering words or lines which their rivals had cunningly worked out as definitive ", as a modern critic

1. Here, the last word of each line is repeated as the first word of the following line in the manner of joining of the different parts of a girdle *(kāñcī)*. — For examples of Indian verse-capping, I have drawn heavily upon a paper by my good friend Dr. P. K. Gode, of the Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona, published in the recent *Dr. S. K. Belvalkar Felicitation Volume* under the title " The History of the Art of Capping Verses ".

somewhat sneeringly puts it [1], we venture on setting right several wrong or corrupt lections of long standing in one of Shelley's most important translations, on the strength of our recent examination of the manuscripts. The text at issue is Shelley's rendering of the first Canzone in Dante's *Convivio*. It is not certain when he completed it, though the use of the *tornata* (or *commiato*) in the Preface of *Epipsychidion*, together with the obvious influence of the second treatise of Dante's work on this poem [2], may allow us to ascribe it with some certainty to the latter months of 1820 [3]. Shelley's translation, as is known, was not published until 1862, forty years after his death, when Richard Garnett included it in his *Relics of Shelley* [4]. No doubt was ever cast on the accuracy of the text given by Garnett, that " most intimate and devoted of Shelley students ", as Professor Dowden has it [5] ; it was reprinted verbatim in the Oxford Shelley [6] and the Julian edition of Shelley's works [7]. For all Garnett's devotion to Shelley's cause, however, his text must have been rather hastily got up and is very far from faultless. Shelley's handwriting, it is true, is not of the easier kind, since it could deceive and baffle so careful a reader as Mary Shelley at times [8]. But Garnett must have taken moderate pains over the deciphering, and not unfrequently eked out what he could not (or would not) read with what he fancied would be a better fit. His evident proneness to take liberties often amounting to tampering with Shelley's texts had already been noticed by Harry Buxton Forman, who kindly entered it to Garnett's credit, as showing the latter's desire to " improve " upon Shelley : such was the case with Shelley's unfinished Italian prose tale called *Una Favola* that Garnett had printed, a more genuine text of which Buxton Forman republished in 1911 [9]. Speaking of Garnett's emendations, Forman writes : " It may be that the beauty of the imagination and the force combined with sweetness in Shelley's incorrect periods induced Garnett to rewrite the fragment in accurate Italian as nearly as he could get it like what

1. Sylva Norman, *Flight of the Skylark, The development of Shelley's reputation*, Oklahoma Press, 1954, p. 145.

2. A few relevant hints may be found in Neville Rogers, *Shelley at work*, Oxford University Press, 1956, chapter 13 ; Professor Rogers also prints Shelley's notes from *Convivio* II-III in Appendix 5 (pp. 340-341).

3. There are marked differences between the manuscript of the Canzone and Shelley's text such as he printed it in the Preface to *Epipsychidion*.

4. R. Garnett, *Relics of Shelley*, London, Moxon, 1862.

5. *Introduction* to his reprint of T. J. Hogg's *Life of Shelley*, London, Routledge, 1906, p. ix.

6. Complete poetical works edited by T. Hutchinson (the demy 8 vo format edition), pp. 726-727.

7. Roger Ingpen and Walter E. Peck, *The complete works of P. B. Shelley*, London, 1926, vol. IV, pp. 290-291.

8. See below. Another instance may be found in the Major Byron forgeries. Cf. Sylva Norman, *op. cit.*, pp. 189-192 ; and Theodore G. Ehrsam, *Major Byron, The incredible career of a literary forgerer*, New-York, 1951.

9. *The Note Books of Percy Bysshe Shelley*, from the originals in the Library of W. K. Bixby, Printed for members of the Bibliophile Society, Boston, 1911, vol. III, pp. 158-171.

Shelley might be figured to have done. " [1] Any attempt to " rewrite " Shelley may be set down as both dangerous and misleading, a rash venture at the very least : there is no reader but will set greater store by Shelley's own prose, though it be never so clumsy and inadequate, than by any adaptation. As far as the translation of Dante's Canzone is concerned, the change is definitely for the worse.

Among the papers which were presented to the Bodleian Library by Sir John C. E. Shelley-Rolls in 1946, is a transcript of the above-mentioned translation in Mary Shelley's handwriting [2]. It consists of four pages, 8vo, the last blank, size 8 " × 6 1/2 ", on grey laid paper, watermarked with emblem showing a lady leaning on a wheel, holding a spear in one hand and a clover leaf in the other, in a medallion surmounted by sceptre and crown with Maltese cross. Mary's transcript, a fair copy, and Garnett's text obviously come from the same source, namely, Shelley's loose draft in one of the Shelley-Rolls Notebooks, also in the Bodleian Library [3]. But her version is much truer to Shelley's own words than Garnett's is, showing that her achievement as an amanuensis is most reliable as usual. Her transcript, the existence of which certainly escaped Garnett's notice, is undated ; it may have been performed, however, when she was preparing her four volume edition of Shelley's poems [4]. It is indeed hardly credible that she could have left out such an important, nearly complete piece, who raked up so many fragments and wrote in the Postcript to the second edition : " I now present this edition as a complete collection of my husband's poetical works, and I do not foresee that I can hereafter add to or take away a word or line. " [5] Why the translation was not included in the collected edition is doubtful, since Mary had possibly transcribed it by then ; it may be mere oversight on her part, as also some kindred distaste to what she felt towards " other verses, which I should well like to obliterate for ever " [6].

Dante's Canzone has 61 lines to 60 in Shelley's translation as printed by Garnett and all modern editors. This anomalous difference in length is owing to a misreading in Garnett's version of the first stanza, in which he seems to have inexplicably skipped a line. The Italian text is as follows :

1. *Ibid.*, vol. I, p. 205.

2. Bodleian Library, MS Shelley adds. c. 5 (folder 29). The same folder contains two highly interesting reading-lists in Mary's hand.

3. Bodleian Library, MS Shelley adds. e. 9. The rough draft of Shelley's translation occurs on pages 337-339 of the Notebook and runs out into page 341, the intervening page containing jottings from Apollonius Rhodius' *Argonautica* IV ; this Shelley read from August 1 to August 25, 1820 : Mary Shelley's *Journal*, edited by F. L. Jones, Norman 1947, pp. 136-137.

4. *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, London, Moxon, 1839.

5. *Postscript* dated Putney, November 6, 1839.

6. Mary Shelley's *Journal*, entry for February 12, 1839, *ed. cit.*, p. 207. The allusion is very likely to *Epipsychidion*.

El ciel che segue lo vostro valore,
gentili creature che voi sete,
mi tragge ne lo stato ov' io mi trovo,
onde &c [1].

Garnett printed :

The Heaven whose course follows your power and art,
Oh, gentle creatures that ye are ! me drew,
And therefore...

It may seem amazing that all subsequent editors should have accepted that reading, and reprinted blindfold a text which hardly makes any sense at all ; Shelley had written, and Mary transcribed :

The Heaven, which follows your power & art [2]
O gentle creatures that ye are, *out of*
The state in which I find myself, me drew
And therefore...

(Italics ours) ; line 6 had first read :

The state in which I was am, me drew...

In the second stanza, Garnett changes the third person subject to a first person pronoun, thus ignoring the Italian text and Shelley's (or Mary's) as well ; the lines

Di cui parlava me sì dolcemente
che l'anima dicea Io men vo' gire

that Shelley had translated

And its sweet talk of her my soul did win
So that *it* said — Thither I too will fare —

become with Garnett

And its sweet talk of her my soul did win,
So that *I* said, " Thither I too will fare "

(Italics ours). A line in stanza III betrays the 1862 editor's hasty reading, and his making free with what he could not make out ; we read in Dante :

L'anima piange, sì ancor len dole [3].

Mary Shelley herself, thoroughly conversant as she was with Shelley's handwriting, could not decipher the whole line and had to break off without completing it :

My spirit wept, the grief is *not* even now [...]

Yet Garnett did not hesitate to force a sense out of the line, and to lay one of dubious poetical value at Shelley's door, writing :

My spirit wept, the grief is *hot* even now —

1. Dante, *Convivio*, Tratt. sec., Canzone « Voi ch' intendendo il terzo ciel movete », 6.
2. Shelley then wrote " whose course " above " which " on the manuscript.
3. Canzone " Voi ch' intendendo ", 30.

(Italics ours). That makes a difference indeed ! And nothing whatever bolsters up that reading, since the manuscript is perfectly clear and Shelley unmistakably wrote *not*, not *hot*, as Mary correctly transcribed. Furthermore, anyone acquainted with Shelley's manuscripts will know that, when the blank space at the end is too short to allow him to complete his verse and he has to begin a new line, Shelley is in the habit of scrawling off, rather than writing, the remainder either above, or under, the last words of the line. Thus the above line must read :

My spirit wept, the grief is not even now gone by

The reading is borne out, if need be, by the presence of a cancelled *yet* on the manuscript between *not* and *even*. Even Mary was kept at bay by Shelley's scribble, but she at least refrained from interfering.

A further examination of Shelley's manuscript as well as Mary's transcript enable us to supplement a passage in the same stanza. Garnett only printed :

And why they would
I said : " Beneath those eyes might stand for ever
He whom regards must kill with...

The Italian text runs :

E perchè non credeano a me di lei ?
Io dicea Ben ne li occhi di costei
de' star colui che le mie pari ancide [1].

Mary's transcript already helps us towards a complete text :

And why they would
I said beneath *her* eyes might stand for ever
He whom *direct* regards must kill with *aw*

(Italics ours). But Shelley's manuscript surrenders the whole line, although the handwriting is not at its clearest there :

And why they would believe me not of her...

then altered into

And why they would believe in me of her...

which inadvertently drops the negative, and may explain why Mary chose to overlook the end of the line. The next two lines, a much vexed draft, for Shelley inked out what he had first written and resumed the translation two pages after, are identical with Mary's text, but for *awe* spelt with final *e*.

In this and the next instance, we do not judge of the intrinsic value of Shelley's translation, and his understanding — or misunderstanding — of Dante ; we limit our purpose to textual criticism, with a view to giving a correct text of what Shelley actually wrote. In the fourth stanza, he appeared to go wrong, and Garnett, who probably thought

1. Canzone " Voi ch' intendendo ", 35-37.

it unbecoming to print a misconstruction, tried to patch up the poet's shortcoming. Here are the texts :

1) Dante :

> Che quella bella donna che tu senti
> ha transmutata in tanto la tua vita,
> che n' hai paura, si se' fatta vile [1].

2) Shelley :

> For that fair lady whom thou dost regret
> Hath so transformed the life which *once she led*
> Thou *fearest* it — so worthless art thou made.

3) Garnett :

> For that fair Lady, whom thou dost regret,
> Hath so transformed the life which *thou hast led*,
> Thou *scornest* it, so worthless art thou made

(Italics ours). Why in the same stanza Garnett put *Love* between square brackets is far from clear, since Shelley's manuscript, though not Mary's transcript, has it plainly [2]. In the first line of the *tornata*, Shelley hesitated between *Song* and *Canzonette* ; in the Preface to *Epipsychidion*, he chose to translate " Canzone " as *My Song*, and such is Garnett's reprint. In the manuscript, however, both words subsist and rival, for Shelley deleted none, and Mary made her choice of the diminutive. To sum up the whole matter, no less than seventeen lines are different in Shelley's rendering as transcribed by Mary, and Garnett's version. The most important alterations have been briefly discussed above, but a great many lesser ones consist of changes in personal or possessive pronouns, substitutions or additions most of which useless, let alone the punctuation supplied by the editor.

We append Mary Shelley's transcript such as it is, and italicize the passages that are different in her and Garnett's version ; and we add the most significant cancelled words and variant readings from Shelley's manuscript in footnotes.

> Ye who intelligent the third Heaven move
> Hear the discourse which is within my heart
> Which cannot be declared, it seems so new ;
> The Heaven [which] whose course follows your power & art,
> O gentle creatures that ye are, *out of* [me drew]
> *The state in which I find myself*, me drew,
> And therefore may I dare to speak to you,
> Even of the life which now I live — & yet
> I pray that ye will hear me when I cry,
> And tell of *my* own heart this novelty,

1. Canzone " Voi ch' intendendo ", 43-45.
2. *Ibid.*, 53.

1. Ye who *designing*, canc. ; the third Heaven *wield*, canc. — 4. The Heaven, *which* follows. — 6. The state in which I *was am*, canc. — 10. *The* novelty.

How the lamenting spirit moans in it ;
And how a voice there murmurs against her
Who came on the refulgence of your sphere.

A sweet thought which was once the life within
My heavy heart — many a time & oft
Went up before our Father's feet & there
It saw a glorious lady throned aloft
And its sweet talk of her, my soul did win [her]
So that *it* said — Thither I too will fare
That thought is fled — & one doth now appear
Which tyrannizes me with such fierce stress
That my heart trembles — *you* may see it leap
And on another lady *makes* me keep
Mine eyes, & says — who would have blessedness
Let him but look upon that lady's eyes.
Let him not fear the agony of sighs.

This lowly thought, which once would talk with me
Of a bright seraph sitting crowned on high
Found such a cruel foe, it died, & so [my soul]
[Sighed] My spirit wept, the grief is *not* even now
And said, alas for me how swift [ly] [can you flee] could flee
That piteous thought [that] which did my life console
And the afflicted one questioning
Mine eyes, if such a lady saw they never
And why they would
I said beneath *her* eyes might stand for ever
He whom *direct* regards must kill with *aw*
To have known their power stood me in little stead
Those eyes have looked on me & I am dead

Thou art not dead — but thou has (sic) wandered
Thou soul of ours, who thyself dost fret
A spirit of gentle love beside me said
For that fair lady whom thou dost regret

11. How the lamenting *soul now weeps* in it, canc. — 12. And how a voice *now*, canc. — 13. Who *comes thro* the refulgence of yr *star*, canc. — 14. A sweet thought *that was once wont to*, canc. — 16. *Was wont to stand*, canc. ; *go even*, canc. — 17. *And* it saw a *lady g*, canc. ; a glorious lady *there*, canc. — 19. Thither I too will *go*, canc. — 21. Which *rules my*, canc. ; such *adamantine* stress, canc. — 22. That my heart *quivers*, canc. — 26. *But she regards* not, canc ; *heeds* not, canc. — 28. Of a bright *angel*, canc. — 29. *that* it died, canc. ; & *thus*, canc. ; *my soul* (written above, uncancelled). — 30. *Sighed*, canc. ; My spirit *moaned*, canc. ; the *pain*, canc. ; is not even now / *gone by*. — 31. How swift*ly can* flee, canc. — 33. *Then*, canc. ; And th*at* afflicted, canc. ; no blank between *one* and *questioning*. — 34. Mine eyes, if such a *form they ever* saw, canc. — 35. And why they would believe *me not* of her, canc. ; believe in me of her. — 36-39. This passage no doubt proved a hard nut to crack ; on p. 338 of mss., a whole line beginning *And I replied* is cancelled, blotted out with ink ; Shelley took up the translation on p. 341 : *Then I replied*, canc. ; I said *within the*, canc. ; *within her looks*, canc. ; *The m*, canc. ; *Him* whom, canc. ; He whom *an equal* regards (sic), canc. ; lines 38-39 as on Mary's transcript ; but then Shelley started the passage afresh :

Then I replied — within the atmosphere
Of those keen eyes he well might stand, whom awe
Of equal looks must kill — but little stead

but the translation breaks off here. — 40. Thou art not dead — but thou hast *lost thy way*, canc. — 41. who thus *lamentest thee* (? Last word conjectural). — 42. *Said a s*, canc. ; *bright spirit of sweet love*, canc. ; *gentle love*, canc.

Hath so transformed the life which *once she* led
Thou *fearest* it — so worthless art thou made
And see how meek, how pitiful how staid
Yet courteous in her majesty she is
And still call * her woman in thy thought
Her, whom if thou thyself deceivest not —
Thou wilt behold decked with such loveliness
That thou wilt cry — ** Only Lord — lo there
Thy handmaiden — do what thou wilt with her

My *canzonette* I fear *there will be* few
Who *truly* shall conceive thy reasoning
Of such hard matter dost thou *speak to them*
Whence if by misadventure chance should bring
Thee to *such* company, as chance may do
Quite unaware of what thou dost contain
I prithee comfort thy sweet self again,
My last delight, tell them that they are dull
And bid them own that thou art beautiful.

Jean de Palacio.

An image of the passion.

VITTORIA COLONNA, PHILIPPE DESPORTES AND WILLIAM ALABASTER

Considerable attention has been paid by critics to the international character of the imagery of sixteenth-century Petrarchist love poetry. The borrowings from Italian literature made by the Pléiade and later writers have been examined sufficiently to indicate the extensiveness of French imitation of Italian originals. Little attention has been given, however, to the vast number of religious sonnets written in both Italy and France during the sixteenth century, and to the borrowings of French writers from the Italian religious sonneteers [1].

* Garnett : And still call thou her Woman in thy thought ;
** Garnett : That thou wilt cry [Love] only Lord, lo ! here.

44. thy life, canc. ; *that thou almost*, canc. — 45. *Art*, canc. — 46. *Pitiful* supersedes *piteous* (canc.) and another cancelled word which we were unable to make out. — 48. *And thinkest thou to call her woman still*, canc. ; on the opposite page, Shelley wrote : *and still / To call her woman is* (or *in* ?) *thy thought*, canc. — 49. *Her, whom if thou decievest* (sic) *not thy*, canc. — 51. *Love* For " Segnor verace ", Shelley hesitated a good deal, and successively wrote *Thou Lord, only God, only Lord, only Sire, My only Lord*, before deciding on *only Lord*. — 52. *This is thine handmaid* —, canc. — 53. *My*, canc. ; *My Song*. — 54. Who *will*, canc. ; who *might*, canc. ; *your* reasoning, canc. — 55. dost thou *entertain*. — 57. *As seems to*, canc. ; *as seem to you*, canc. ; *as by their face*, canc. — 58. *Seem*, canc. ; *Not well* aware, canc. ; of *the*, canc. — 59. *Do then*, canc.

1. An examination of Hughes Vaganay's bibliography, *Le Sonnet en Italie et en France au XVI^e siècle* (Lyon, 1902-03), indicates that at least one in nine of the works containing sonnets published in sixteenth-century France contained some sonnets of a religious nature.

One indication that the imagery of religious sonnets, like that of secular sonnets, was regarded as an international quarry comes in sonnet III of the *Sonnets Spirituels* of Philippe Desportes (1576). Here, almost certainly, Desportes imitated the popular Italian religious sonneteer, Vittoria Colonna, Furthermore, a similar image was utilized twenty years later by a recently-discovered English religious sonneteer, William Alabaster.

In the second quatrain of the first sonnet of her *Rime Spirituali* (1538), Vittoria Colonna used the following image of the Passion of Christ to indicate her dedication to religious subject matter :

> I santi chiodi homai sieno mie penne,
> Et puro inchiostro il pretioso sangue ;
> Vergata carta il sacro corpo esangue ;
> Si ch' io scriva per me quel, ch' ei sostenne [1].

Joseph Vianey has pointed out that, of eighteen *Sonnets Spirituels* by Desportes, fourteen are imitations from the Italian [2]. However, he remarks that only one of these imitations (in sonnet XVI) found its source in a collection of exclusively spiritual poetry, the *Rime Spirituali* of the popular Italian Pagani (1557). Sonnet III of the *Sonnets Spirituels*, nevertheless, seems to contain direct inspiration from the lines of Vittoria Colonna quoted above. Its second quatrain reads :

> Seigneur, d'un de tes clous je veux faire ma plume,
> Mon ancre de ton sang, mon papier de ta croix,
> Mon sujet de ta gloire, et les chants de ma voix
> De ta mort, qui la mort éternelle consume [3].

A similar image appears in a sonnet by the Englishman William Alabaster, most of whose sonnets were published for the first time only in 1959. His sonnet XXIV, " The Sponge ", contains the following lines :

> Take up the tart sponge of thy Passion
> And blot it [i.e., the poet's sin] forth ; then be thy spirit the quill,
> Thy blood the ink, and with compassion
> Write thus upon my soul : thy Jesu still [4].

1. Vittoria Colonna's *Rime Spirituali* proved very popular and was reprinted sixteen times between 1538 and 1586. My text is taken from the modern reprint in *Le Più Belle Pagine di Gaspara Stampa, Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Isabella Morra*, ed. Guiseppe Toffanin, Milan, 1935.

2. See Joseph Vianey, *Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, Montpellier, 1909, p. 303.

3. Text from *Desportes, Les Poésies Chrestiennes*, ed. Hughes Vaganay Lyon, [1925].

4. Text from *The Sonnets of* William Alabaster, ed. G. M. Story and Helen Gardner, Oxford, 1959. For the dating of Alabaster's sonnets, see pp. xxxvi-xxxviii. — Story's evidence for dating the sonnets within the year and one-half following Alabaster's 1597 conversion is largely internal (the themes evidence the fire of a recent convert) and highly probable ; there seems no reason, however, for suggesting that their composition ceased on his escape to Italy.

While the image is not as close to Vittoria Colonna's as is the image of Desportes, it is possible that it too was inspired by Vittoria Colonna. The tentative date of its composition (1598) corresponds with a sojourn of Alabaster's in Italy, and many of his other sonnets indicate acquaintance with some important themes of the Italian literature of the Counter-Reformation.

John W. Dickinson.

D'ALEMBERT AT POTSDAM (1763) : AN ENGLISH COMMENT

D'Alembert's visit to King Frederick of Prussia in 1763 naturally gave rise to a good deal of speculation and comment for their friendship had been a subject of widespread interest for several years. The king and the philosopher had already had a three days' meeting at Wesel in 1755, but at the conclusion of the Seven Years' War in 1763 Frederick persuaded his friend to visit Potsdam for a longer period. The news of this visit attracted the attention not only of the general public but also of official observers, some of whom saw some hidden political meaning in the event. One interested commentator was the English envoy at Berlin, Sir Andrew Mitchell (1708-71), who was himself — political conditions permitting — a close friend of Frederick. The following extracts from Vol. VI, (Folios 310, 337, 339, 351) of the Mitchell Papers preserved at the British Museum record his reactions.

In a letter addressed to the Earl of Halifax on 3rd May, 1763 he writes :

> Monsieur D'Alembert, Member of the French Accademy [*sic*] and of that of Sciences at Paris, Author of several very ingenious Books, in which he has shown great Talents, and still greater Conceit with a most thorough contempt for the rest of Mankind wrote to the King of Prussia, soon after the Conclusion of the Peace, that he intended to have the honour of paying him a Visit, which His Prussian Majesty has permitted him, and it is said has appointed him to meet him at Cleves or Wesel. So soon as this was talked of here, the Members of the Berlin Academy first took the Alarm, afraid he might be named their President in the room of the late Monsieur de Maupertuis, but I believe their fears groundless as Monsieur D'Alembert has already refused a much higher and more lucrative employment offered him by the Empress of Russia viz. that of superintending the Education of her son the Great Duke.
>
> Others who mix Politicks with every thing think the intended visit of Monsieur D'Alembert to the King of Prussia to be a scheme of the french Ministry to gain that Monarch into their party. I confess that I am of another Opinion for I believe the King of Prussia's Vanity to shew himself to the rest of Europe as the Protector and Encourager of Men of Genius has induced him more than any other consideration to accept of this Visit, nor do I think it really worth the french Ministry's while in the present Situation of Things. Besides if they had a mind to make Proposals for that Purpose, there are so many other Channels by the Means of the french Poets and french Philosophers who have kept up Connections at this Court, that this business

might have been transacted with more Secrecy and more Security than it can be by monsieur D'Alembert. I am besides informed that that Gentleman has had for these eight years past a small Pension of fifty Louis d'Or per annum from the King of Prussia, to whom he is personally known since the year 1754 when he had the honour of paying his Court to that Monarch at Cleves.

I have mentioned these particulars not that I think them material but that your Lordship might be acquainted with the Speculation of this Country occasioned perhaps by the Gratitude of Monsieur D'Alembert inducing him to ask Leave of the King of Prussia to return Thanks in person for the Countenance and Pension with which His Prussian Majesty has honoured him...

Two months later on July 4th, 1763 Mitchell sent a note to the Earl of Buckinghamshire at St. Petersburg repeating the points already made to the Earl of Halifax. To the latter he wrote again on the 16th July :

Monsieur D'Alembert the french Academician continues in high favour. He accompanied the King of Prussia to Charlottenburg and is Lodged &c in the Royal Palace there as well as at Potzdam but I do not find that he intends to settle in their Country and I am informed he will very soon return to Paris from thence he proposes travelling to Italy.

There is a final report to the Earl of Buckinghamshire on 30th August, 1763 :

... Monsieur D'Alembert, the french Academician, who had passed some months with his Prussian Majesty at Potzdam, set out for Paris two days ago. I am informed that the King of Prussia made him a present to the value of four hundred Pounds in money besides a Gold Snuff Box set with Diamonds which contained His P. Majesty's picture. This is the same Gentleman whom the Empress of Russia invited to take the Charge of the Education of the Great Duke, Her Son, and if the News Papers may be trusted, Her Imperial Majesty wrote a very egelant [*sic*] Letter to him, which for my own private Curiosity I should be glad to know if genuine. Upon his first coming to this country it was imagined the King of Prussia intended to put him at the head of the Academy in the Room of the late Monsieur de Maupertuis but I hear Monsieur D'Alembert has no Thoughts of leaving Paris.

Ronald Grimsley.

CHATEAUBRIAND ET LA BIBLE

Sur une page d'*Atala*.

Nous n'avons aucune étude à peu près complète sur Chateaubriand et la Bible. Je voudrais indiquer combien une simple page d'*Atala* est plus riche de ces résonances que ne l'ont laissé soupçonner L. Méry, ici même en 1923, ou J. Van Ness Smead dans sa monographie.

L'épilogue nous montre une biche qui fait découvrir providentiellement les sépultures : « Elle s'arrêta au pied de la croix de la Mission. Cette croix était alors à moitié entourée d'eau... » Pourquoi ce dernier détail (l'eau), pourquoi la biche ? Blanc ou non, le cerf ou la biche

est un animal de folklore ; mais à cause du *Psaume* 41, 2 : « quemadmodum desiderat cervus *ad fontes aquarum* », diverses valeurs symboliques ou mystiques sont apparues. Rappellerai-je son rôle décisif dans la vie de saint Eustache, popularisée par la *Légende dorée* ?

« Le pélican du désert aimait à se percher sur ses bras vermoulus » (de la croix). Négligeons le symbolisme fameux de l'oiseau. Pourquoi cette détermination ? Je trouve dans le *Psaume* 101, 7 : « similis factus sum pellicano solitudinis... »

Chactas procède au transfert des os ; avant Charlevoix, l'*Exode* notait : « Et Moïse emporta aussi avec lui les os de Joseph, selon le serment que celui-ci avait demandé aux enfants d'Israël, en leur disant : Dieu vous visitera : emportez d'ici mes os avec vous... » (13, 19). A ce texte célèbre font écho : *Genèse*, 50, 24 ; *Josué*, 24, 32 ; *Ecclésiastique*, 49, 18 ; *Hébreux*, 11, 22.

Ces « précieux restes... résonnaient sur ses épaules comme le carquois de la mort. La nuit, il les mettait sous sa tête... » Pourquoi cette comparaison, ce *détail* ? A cause d'*Ezéchiel* 32, 27 : « et posuerunt gladios suos sub capitibus suis ». Texte que Chateaubriand utilise encore dans les *Martyrs* XI : « il semblait dormir du sommeil de ces vaillants qui sont tombés morts et qui ont mis leurs épées sous leur tête. »

« Homme tu n'es qu'un songe rapide, un rêve douloureux ». Renvoyer à Pindare est gratuit, alors que tout le contexte a l'accent de *Job* 20, 7, 8 : « Ubi est ? Velut somnium avolans non invenietur, transiet sicut visio nocturna... »

Au-delà de ces rencontres, ce qu'il faut remarquer, c'est l'agrandissement, la valorisation du récit, grâce à des échos qui accordent des données romanesques à une apologétique. Les perspectives ainsi s'en trouvent changées.

Y. Le Hir.

LE SONNET « NO ME MUEVE, MI DIOS »

dans la littérature tchèque.

Dans la poésie castillane il existe un petit chef-d'œuvre, parfait et précieux, qui mérite bien la gloire presque universelle dont il jouit. C'est le sonnet *A Cristo crucificado* qui, en ses quatorze lignes, est « une véritable merveille littéraire »[1], « una de las mejores composiciones poéticas que se han escrito en castellano »[2] ; sonnet célèbre, « das jeder Spanier im Herzen trug und auswendig wusste, das so

1. José Muñoz Escamez, *La poésie espagnole depuis les chansons de geste jusqu'à nos jours*, Courtrai, 1936, p. 125.
2. *Reproduccion, Revista de la Universidad de Tegucigalpa*, XI, 1921, p. 125.

hoch theologisch und volkstümlich zugleich war » [1]. Son idée fondamentale est un amour noble et sans réserve pour le Crucifié, un amour pur, intense et désintéressé, n'attendant aucune récompense et n'étant incité par aucune crainte de punition. Cette idée, formulée avec une maîtrise accomplie et une économie verbale presque sans égal, est en plein accord avec les effusions de Sainte Thérèse d'Avila, l'austère religieuse du Mont-Carmel, et il ne faut pas s'étonner que le sonnet ait été parfois attribué à cette Sainte. La question de savoir qui en est le vrai auteur, n'a pas jusqu'ici trouvé de réponse satisfaisante, et bien qu'on ait nommé en l'occurrence San Ignacio de Loyola, San Francisco Xavier, Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de Léon, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Fray Miguel de Guevara et Fray Pedro de los Reyes, il est, sans doute, plus juste de « tenerle por obra de algún fraile oscuro, cuyo nombre quizá nos revelen futuras investigaciones », comme l'a si bien dit Marcelino Menéndez y Pelayo [2]. Nous devons donc considérer le sonnet comme anonyme.

Une création poétique sur un thème si important, d'un sentiment si intense et d'une expression si concentrée, n'attendit pas longtemps pour devenir célèbre. Imprimé pour la première fois en 1628 à Madrid [3], le sonnet a été, au cours du XVII[e] siècle, réimprimé au moins huit fois. De plus, deux versions latines littérales datent de cette même époque. Ce fut ensuite toute une floraison de traductions en langues nationales. Sœur Mary Cyria Huff, dans sa dissertation substantielle [4], cite des traductions et des imitations latines, anglaises, allemandes, françaises, italiennes, portugaises, hongroises, et même une traduction en Esperanto. Elle n'en connaît aucune traduction tchèque, et c'est sur ce point que nous allons ajouter quelques appendices complémentaires à sa liste.

Le premier traducteur tchèque du sonnet *A Cristo crucificado* fut Jaroslav Vrchlický [5]. Ce poète puissant s'était assimilé toutes les civilisations de l'humanité, et aucun des problèmes humains ne lui était étranger. Il a traduit en tchèque plusieurs chefs-d'œuvre de la poésie universelle, depuis la *Divina Commedia* jusqu'au *Faust* de Goethe, y compris 15 pièces de Calderón et les *Lusiades* de Camoens. Par ces traductions poétiques il a rendu à la littérature de sa nation des services presque aussi importants que par sa poésie originale.

1. Karl Vossler, *Romanische Dichter*, München 1938, p. 8.
2. *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la pública recepción del doctor Don Marcelino Menéndez y Pelayo el dia 6 de marzo de 1881*, Madrid, 1881, p. 41. — Voir surtout l'étude de M. Marcel Bataillon, *El anónimo del soneto « No me mueve, mi Dios... »* In *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV, 1950, pp. 253-269.
3. In *Libro intitvlado vida del espiritv...* por el Doctor D. Antonio de Rojas, Presbytero, natural de Madrid.
4. *The Sonnet « No Me Mueve, Mi Dios », Its Theme in Spanish Tradition*, by Sister Mary Cyria Huff, Washington, 1948, pp. 7-21, et 116-130. — Un compte rendu de ce livre par M. García Blanco a été publié dans la *Revista de filología española*, vol. XXXIII, Madrid 1949, pp. 425-27.
5. 1853-1912, de son vrai nom, Emil Frída.

C'est encore lui que nous trouvons à l'avant-garde des traducteurs tchèques de notre sonnet. Vrchlický a publié sa traduction dans une chrestomathie de František V. Jeřábek (1836-1893), intitulée *Stará doba romantického básnictví* [1]. Une note introductive nous avertit que le sonnet en question, vrai « spécimen du style extatique espagnol », est l'œuvre de sainte Thérèse. On n'est donc pas surpris de voir le traducteur employer des formes verbales féminines. — Bien que son nom ne soit pas indiqué, la traduction doit être attribuée à Vrchlický avec une certitude quasi-absolue : son goût poétique, sa compétence, sa qualité de principal collaborateur de Jeřábek, tout nous y autorise.

Le second traducteur tchèque de notre sonnet fut Jan Vránek, dit Pohořský (1863-1925). Né en Bohême, Jan Vránek fit ses études de théologie catholique à Coire, en Suisse, et partit ensuite pour l'Amérique, où il devint prêtre à Omaha, auprès des émigrés tchèques. Déjà pendant ses années d'études, il avait publié, dans diverses revues de sa première patrie, des poèmes, ainsi que des traductions de poètes anglais et espagnols, sans, à vrai dire, s'élever au-dessus du niveau d'un versificateur médiocre. Son unique volume de poésies originales parut sous le titre *Na pudě americké* [2]. Il intitule notre sonnet *La prière de St. François Xavier.* C'est pourquoi il se sert de formes verbales masculines. Sa traduction vit le jour dans la revue *Obzor* [3]. Elle est acceptable.

Le troisième traducteur fut le poète, romancier et auteur dramatique Jiří Karásek ze Lvovic (1871-1951), rédacteur de la *Moderní revue*, organe d'un groupement d'auteurs modernistes, partisans de l'art pour l'art, et l'une des plus importantes revues tchèques. L'auteur supposé du sonnet, c'est de nouveau Santa Teresa de Jesús, d'où les terminaisons féminines des formes grammaticales utilisées. Cette traduction a du mérite : une diction claire, un rythme ferme, des rimes naturelles. C'est, à part ses traductions des poèmes de San Juan de la Cruz, le meilleur exemple poétique issu de la plume de ce littérateur habile. Il importe de noter que les vers 1, 4, 5 et 8, remplacent les rimes féminines de l'original castillan par des rimes masculines. La traduction de Karásek ze Lvovic fut éditée quatre fois [4].

Une quatrième traduction est due à l'un des meilleurs connaisseurs et interprètes des lettres hispaniques en Bohême, à Antonín Pikhart (1861-1909). Cet auteur a publié en tchèque, entre autres, deux chrestomathies de littérature espagnole et il a traduit le *Lazarillo de Tormes*

1. *L'époque ancienne de la poésie romantique*, Praha, 1883, p. 178.
2. « Sur le sol américain », Chicago, 1905.
3. *L'horizon*, Année XIII, Brno, 1890, p. 22.
4. Dans *Vesna* (« Renouveau »), Année XIII, No. 9, Velké Meziříčí, 1894, p. 143 ; dans le recueil de poésies de l'auteur, *Hovory se smrtí* (« Dialogues avec la Mort »), Praha, 1900 ; dans *Nový život* (« La vie nouvelle »), Année IX, Prostějov 1904, p. 37 ; enfin dans *Týn* (« Le château »), Année IV, Prague, 1920-21, p. 209.

de Mendoza, ainsi que *Don Quijote*. Quant à notre sonnet, il n'hésite pas à l'attribuer à Santa Teresa de Jesús, dont il a traduit encore huit autres poésies [1] ; les formes verbales sont donc féminines. Sa traduction du sonnet est aussi ferme que le reste de son œuvre. Elle a été, sans nul doute, publiée du vivant de l'auteur, mais nous la citons d'après la réimpression de Vilém Bitnar dans le journal *Lidové listy* [2], où cet excellent connaisseur de la littérature religieuse l'avait publiée comme point de départ de son article sur Santa Teresa de Jesús dans la littérature tchèque.

La traduction qui suit dans l'ordre chronologique que nous nous sommes imposé, est due à un prêtre catholique, Alois Stanislav Novák (né en 1891), connu surtout par ses relations avec la littérature italienne. Novák a publié sa traduction dans la revue *Archa* [3]. Elle a moins de valeur que les précédentes. La forme en est assez négligée, et les trois derniers vers ne sont qu'un faible reflet des vers magnifiques de l'original castillan. L'auteur supposé est de nouveau Santa Teresa de Jesús, et les formes grammaticales accentuent cette attribution.

L'auteur du présent article, avant de s'attaquer à la *Divina Commedia*, a lui-même fourni, avec de légères variantes, trois versions du Sonnet, qu'il attribue à Sainte Thérèse, et qu'il a tenté de rendre dans un style grave, simple et direct [4].

Zdeněk Šmíd est l'hispaniste tchèque le plus actif de l'époque postérieure à la première guerre mondiale. Il a publié un grand nombre de traductions de la littérature espagnole et ibéro-américaine (poésies de Luis Góngora y Argote, *Don Quijote* et les *Novelas ejemplares* de Cervantes, œuvres de Antonio de Villegas, Ventura García Calderón, Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Alfonso Reyes et Ramón Pérez de Ayala). Poète lui-même, doué d'une sensibilité fine et d'une imagination vive, il sait communiquer à ses traductions la tonalité de son émotion particulière, de son style personnel et noble. Il publia sa traduction du sonnet dans la revue *Výhledy* [5], à la fin d'un article où, d'accord avec la tradition, il considère Fray Miguel de Guevara (mort en 1640) comme en étant l'auteur. Les formes grammaticales masculines de la traduction soulignent cette attribution.

La dernière traduction tchèque du sonnet est présentée par Olga Franková et Jan Fischer et fait partie d'une importante anthologie de la poésie espagnole *Poesie hrdinu a světcu* [6]. L'auteur supposé est ici San Juan de la Cruz. Le trait nouveau de cette traduction, c'est

1. Dans son anthologie *Starošpanělský zpěvník*, Praha, 1908, p. 109.
2. *Feuilles populaires*, Année I, Nr. 54, Praha, 5 mars 1922, p. 1.
3. « L'Arche », Année VII, Olomouc, 1919, p. 271.
4. Dans le journal *Našinec* (« Le nôtre »), Année 58, No. 226, Olomouc, 5 octobre 1922, p. 1 ; *Archa*, Année XIII, Olomouc, 1925, p. 208 ; enfin, dans *Charita*, Année IV, No. 15, Praha, 1949, p. 6.
5. « Perspectives », Année II, Nr. 7, Olomouc, 1940, p. 426.
6. « Poésie des héros et des saints », Praha, 1943, où notre poème figure à la page 178.

que *toutes* les rimes en sont masculines à l'opposé de la structure bisyllabique des rimes du poème castillan original.

C'est avec plaisir que nous ajoutons à la liste dressée par Sœur Huff la série de ces huit traductions qui lui sont restées inconnues [1]. Quant à leur qualité, on constate que, toutes, elles tâchent d'être aussi littérales que possible et de rendre en même temps la forme originale du poème, celle d'un sonnet.

O. F. Babler.

1. Nous pouvons ajouter encore à sa liste ces traductions en d'autres langues : une traduction croate, faite par Vinko Premuda Bršljanski et publiée à la revue *Hrvatska prosvjeta* (« La culture croate »), Année XVI, Zagreb 1929, p. 34) ; et trois traductions nouvelles allemandes : celle de Karl Vossler, dans *Romanische Dichter*, München, 1938, p. 84 ; celle de Rudolf Grossmann, dans *Gedichte der Spanier vom Mittelalter bis zum Barock*, Leipzig, 1953, pp. 451-53 ; enfin, celle de Karl Theodor Busch, dans *Sonette der Völker*, Heidelberg, 1954, p. 113.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Marvin T. Herrick. **Tragicomedy, its Origin and Development in Italy, France and England.** Urbana, The University of Illinois Press, 1955. In-8°, viii-331 p.

En 1907, H. C. Lancaster avait fait l'histoire de la tragi-comédie française depuis ses origines jusqu'en 1628 ; puis, dans sa monumentale *History of French dramatic Literature in the XVIIth Century*, il en avait montré l'évolution de 1610 jusqu'à sa mort. Mais ce genre hybride a des origines si diverses qu'il était indispensable de l'étudier sur le plan européen. M. Herrick, qui a publié en 1950 un livre sur la *Comic theory in the XVIth Century*, a consacré ses efforts à cette tâche complexe. L'important ouvrage qui contient les résultats de ses recherches, embrasse non seulement les tragi-comédies, mais les pièces à la fois tragiques et comiques qui ont été écrites en Italie, en France et en Angleterre jusqu'en 1640 environ.

Comme il convient, l'auteur part de la littérature antique. Alors que Donat oppose en tous points la comédie à la tragédie, Horace admettait des passages de style tragique dans la comédie et des passages de style simple dans la tragédie. L'*Amphitruo* de Plaute, souvent cité au xvi^e^ siècle, était qualifié, dans le prologue, de *tragico-comœdia*. Euripide avait composé plusieurs tragédies à dénouement heureux, auxquelles Aristote se réfère. Les théoriciens anciens avaient fait mention du drame satyrique, dont le *Cyclope* était l'unique exemple connu.

Les humanistes de la Renaissance connaissaient ces textes, et les auteurs de tragi-comédies et d'autres pièces mixtes s'en sont autorisées. M. Herrick aurait mieux fait de les étudier à part, au lieu de les mêler avec les œuvres des théoriciens et des dramaturges du début de la Renaissance, mais, dans la conclusion de son premier chapitre, il a bien mis en lumière leur influence.

Après avoir mentionné les deux pièces de Verardi, dont l'une portait le titre de *tragicomedia*, M. Herrick consacre un chapitre nourri à une catégorie de pièces néo-latines qui est oubliée depuis longtemps, mais dont le succès et l'influence doivent être reconnus : le « Térence Chrétien », c'est-à-dire les drames religieux, écrits en latin, dont le style se rapprochait de celui de Térence. La plupart ont été publiés dans les

pays germaniques. Ils ont un but édifiant, et le dénouement est heureux. Un bon nombre d'entre eux sont qualifiés de *comœdia tragica*, ou *tragicomœdia*, ou *drama comicotragicum*. M. Herrick analyse toutes ces pièces, soit protestantes, soit catholiques, dont le sujet était tiré de l'Ancien ou du Nouveau Testament [1]. Puisqu'elles étaient écrites dans la langue des humanistes, elles passaient aisément les frontières, et l'auteur eût pu en montrer la diffusion dans les pays étrangers [2].

Les chapitres suivants nous conduisent en Italie. M. Herrick analyse les pièces de Giraldi Cinthio [3], où nous trouvons déjà : l'emprunt du sujet à un roman ou un conte, la complication de l'imbroglio, les travestis [4]. Cinthio recommande la tragédie à dénouement heureux, qu'il appelle *tragedia mista*. Mais il ne mêle pas d'éléments comiques à ses tragédies. Le thème qu'il traite dans l'un de ses contes et dans *Epitia*, sera repris par Whetstone et par Shakespeare ; l'auteur n'a pas signalé son étroite parenté avec le sujet de la *Philanira* de Roillet (1556). Il passe aussi en revue les autres tragédies italiennes, en insistant sur celles qui ont un dénouement heureux.

Un chapitre important embrasse les tragicomédies pastorales d'Italie, de France et d'Angleterre [5]. L'*Aminta* du Tasse, qui eut un succès européen, n'est pas une tragi-comédie ; mais l'action comporte des périls : la venue du loup, le suicide manqué. C'est Guarini qui, avec son célèbre *Pastor fido*, crée la tragi-comédie pastorale ; il s'abrite derrière Aristote, Térence et l'*Amphitruo*.

Pour la France, M. Herrick ne pouvait guère ajouter à l'excellent ouvrage de Jules Marsan. Mais il eût dû mettre en lumière les éléments comiques, et même farcesques, qui, dans mainte pastorale française, sont mêlés à des éléments tragiques.

Ensuite sont analysées les pièces anglaises qui suivent la tradition de Guarini.

A la fin de ce chapitre, l'auteur énumère les nombreuses sources d'où est issue la tragi-comédie pastorale.

Le chapitre VI retrace l'histoire de la tragi-comédie française jusqu'à Corneille. Cette partie de l'ouvrage est la moins bonne. M. Herrick, qui, dans sa bibliographie, cite un petit nombre d'ouvrages savants français, périmés pour la plupart, commet de telles omissions que le développement et l'évolution de notre tragi-comédie échappent au lecteur. Rien sur les *Momiae* de Barthélemy de Loches (1512 ou 1513),

1. M. Herrick n'a pas consulté l'édition de 1529 du *Christus Xylonicus* de Barthélemy de Loches ; la pièce n'y porte pas le titre de tragédie, et n'est pas divisée en quatre actes (cf. ma *Tragédie religieuse en France*).

2. Sur leur succès en France, je renvoie aux pages 162-167 de mon livre. Les dramaturges protestants de langue française n'ont pu les ignorer.

3. C'est là que l'auteur eût pu placer son analyse de l'*Eglé*, dans laquelle le même Cinthio reprend le thème de la métamorphose des Nymphes, poursuivies par les Satyres.

4. Il faut remarquer que ces deux derniers éléments existent aussi dans la *commedia erudita* de la même époque et dans les comédies françaises qui en sont dérivées.

5. Il manque la mention de celle du Belge Bassecourt, rééditée par Gustave Charlier.

la *Susanna* de Ch. Godran (1571), la *Jokebed* de Heyns [1] (1597), etc... M. Herrick, qui analysera plus loin d'innombrables pièces anglaises, mentionne rapidement une partie des tragi-comédies de Hardy [2] et de ses successeurs. Rotrou fut le dramaturge français le mieux doué pour la tragi-comédie ; pourquoi ne retenir de son œuvre (16 tragi-comédies !) que *L'hypocondriaque*, *Laure persécutée* et *Venceslas* ? En outre, si l'on prend comme *terminus ad quem* l'année de la publication de *Venceslas* (1648), il n'est pas possible de passer sous silence *Clitandre* et le *Cid*.

Le théâtre anglais de l'époque élizabéthaine et jacobéenne obtient la part du lion. Au cours de ses analyses, l'auteur montre les ressemblances et les différences qui existent entre ce théâtre et celui de la France à la même époque. Il signale la vitalité, en Angleterre, du genre *History* [3]. Le théâtre régulier ne triomphe que tardivement, sous l'influence de notre classicisme.

Le chapitre IX et dernier rassemble les conclusions que M. Herrick a tirées de son travail analytique, sur les origines et l'évolution du genre dans les trois pays. Dans une sorte d'appendice, l'auteur jette un coup d'œil sur le théâtre des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles : la comédie larmoyante, Diderot, Mercier, le *Cyrano de Bergerac* de Rostand. Le lecteur pourra sans peine allonger la liste ; en France, par exemple, *On ne badine pas avec l'amour* et *Paraître*, de Maurice Donnay, ont un dénouement malheureux et sanglant, mais contiennent des scènes comiques.

* * *

En lisant ce livre, dont l'auteur est un savant reconnu et éprouvé, on constate combien il est difficile d'écrire un ouvrage comparatiste, au sens le plus large du mot. Les tragi-comédies de trois pays s'y trouvent confrontées. Mais on y cherche vainement le théâtre espagnol : ni la tragi-comédie de la *Célestine*, dont le succès fut international, ni la *comedia* du Siècle d'or ne sont l'objet d'une allusion, quoique tragique et comique y fussent étroitement mêlés.

D'autre part, M. Herrick, à juste raison, a adjoint aux tragi-comédies les pièces qui, sans porter ce titre, présentent les principaux caractères de la tragi-comédie. Pourquoi donc n'a-t-il pas passé en revue la *Philanira* de Roillet [4] et les tragédies françaises, que j'ai qualifiées, il y a une vingtaine d'années, de baroques ? Pas un mot sur la *Sainte Agnès* de Troterel, tragédie religieuse dans laquelle ce compatriote de Cor-

1. C'est dans ce chapitre qu'il fallait signaler le refus par Vauquelin de La Fresnaie du mot *tragi-comédie* (p. 153).

2. Il n'est plus permis d'affirmer que Hardy n'écrivit pas de comédies (p. 186).

3. Ce genre a aussi existé dans le théâtre français : l'*Histoire de la destruction de Troie*, de J. Milet, l'*Histoire tragique de la Pucelle d'Orléans*, du P. Fronton du Duc, etc..., mais personne ne lui a encore consacré une étude.

4. C'est la seule des tragédies latines de ce régent de collège qui ait un sujet profane et qui, par suite, contienne des éléments comiques. Cf. ma *Tragédie religieuse*, pp. 264-265.

neille met en scène, comme l'eût fait un auteur de Mystère, des « maquerelles » et des « paillards ». Bien sûr, ces pièces irrégulières ont moins de valeur que les drames anglais contemporains. Mais, dans l'histoire du genre, elles ont droit à une place.

Les analyses de M. Herrick, qui me font penser à celles qui remplissent la *French dramatic Literature* de H. C. Lancaster, sont fort utiles ; l'auteur a soin de noter, pour chaque pièce, les sources et les influences subies, le sujet, les caractères principaux. Mais on aimerait qu'il accordât un peu plus de place à l'évolution du genre. Il eût rendu grand service aux lecteurs si, dans ses fins de chapitre, il avait précisé, en suivant un ordre chronologique, l'emploi des éléments suivants : mélange du style comique et du style tragique, scènes et personnages comiques, faits romanesques contraires à toute vraisemblance [1], violences et spectacles macabres sur la scène, violation des bienséances [2] (situations, actes, paroles contraires à la décence), etc...

Cela dit, il reste que M. Herrick a eu le grand mérite de choisir un sujet difficile et d'embrasser les littératures dramatiques de trois pays, qui ont eu entre elles des relations plus ou moins étroites, qu'il a repris le problème des diverses origines du genre tragi-comique, et qu'il a remis en lumière le théâtre néo-latin « térencien » à sujet religieux et la tragi-comédie pastorale.

Raymond Lebègue.

La vie de Lazarillo de Tormès (La vida de Lazarillo de Tormes), traduction de A. Morel-Fatio, Introduction de M. Bataillon. Collection bilingue des classiques espagnols. Paris, Aubier, 1958. In-8°, 221 p.

Cette édition bilingue du *Lazarillo* s'adresse à des étudiants de littérature espagnole et à des apprentis comparatistes, non à des philologues. Le texte cependant présente des garanties : il a été vérifié sur l'édition critique de Foulché-Delbosc et Foulché-Delbosc avait eu, le premier, la bonne fortune de pouvoir confronter les trois éditions primitives d'Anvers, Burgos et Alcalá. Ce travail a été repris récemment, grâce aux microfilms, par A. Cavaliere. Quelques mois plus tard, M. Bataillon aurait pu disposer des facsimilés des éditions de 1554 publiés à Cieza en 1959. Empressons-nous d'ajouter que le texte présenté n'aurait pas eu à subir des modifications importantes. Pour en donner une idée sur un des très rares cas voyants, la phrase peu claire sur le lit de l'écuyer (p. 156 et note 40) reste pénible, même si on l'allège

1. Cf., dans *les Visionnaires* de Desmarests de Saint-Sorlin (II, sc. IV), la parodie du genre tragicomique.

2. J'ai retracé, sous le rapport des bienséances et des spectacles sanglants et horribles, l'évolution du théâtre français entre 1580 et 1640 (*La tragédie « shakespearienne » en France au temps de Shakespeare*, *Revue des Cours et Conférences*, juin-juillet 1937). — M. Herrick ne paraît pas avoir utilisé *La dramaturgie classique en France* de J. Scherer.

de quelques mots qui ne sont pas dans les éditions de 1554 et dont on se demande où Foulché-Delbosc les a pris. L'orthographe a été modernisée ; les éditions primitives n'ayant pas d'accents, on peut se demander si le premier éditeur qui a imprimé « Tomóme él un pedazo » n'aurait pas été mieux inspiré en laissant l'article là où il a mis un pronom. Mais nous voilà hors-jeu, philologue d'occasion. C'est pour mieux affirmer que les lecteurs auxquels le livre s'adresse disposent d'un bon texte du *Lazarillo*.

Ils disposent, en face, de la plus jolie traduction qui ait été donnée, en français, de ce chef-d'œuvre. Traduction si heureuse qu'elle partage souvent, avec l'original, le don de charmer la mémoire et d'y régner comme en place conquise. On ne saurait souhaiter mieux pour le lecteur qui ne peut pas lire avec assez d'aisance la page de gauche. L'étudiant de littérature espagnole, puisqu'il est aussi visé, pourra se piquer d'émulation et s'essayer, à l'exemple de M. Bataillon, à faire quelques menues retouches. Il s'arrêtera peut-être devant la jolie phrase qui montre Lazare, avec sa longue paille de seigle, « aspirant le vin et le déposant en lieu sûr ». Voilà une façon plaisante de dire qui est bien dans l'esprit du texte et sa séduction est telle que des commentateurs de qualité ont pensé que ce bonheur d'expression impliquait l'exactitude. Mais « lo » représente-t-il le vin dans « dejándolo a buenas noches » ?

Mais, qu'il s'agisse de lecteurs curieux, d'apprentis comparatistes, d'étudiants d'espagnol ou même d'hispanistes ou de comparatistes chevronnés, tous trouveront, dans les quatre-vingt pages de l'Introduction, non seulement l'exposé le plus dense des diverses questions que pose le *Lazarillo*, mais aussi l'avancée la plus hardie et la plus assurée des nouvelles façons de les poser et de les résoudre. Cette Introduction décourage l'analyse. Nous nous résignons à la trahir en nous attardant sur quelques détails au détriment de l'essentiel.

Parmi les problèmes mineurs qui sont présentés aux lecteurs dans leur état actuel, il y a celui que posent les trois éditions de 1554, les plus anciennes que l'on connaisse. A ce sujet, M. Bataillon rapporte l'opinion commune : ces trois éditions témoigneraient du grand succès du *Lazarillo*, de la faveur immédiate du public et elles feraient supposer l'existence d'une édition antérieure. A son tour, cette dernière hypothèse appuie la croyance au succès considérable et immédiat. Or, la confrontation des trois éditions de 1554 semble impuissante, jusqu'à nouvel ordre, à prouver qu'elles dérivent d'un texte antérieurement imprimé. Faut-il en supposer plusieurs ? Faut-il penser que l'imprimeur d'Anvers, en se faisant délivrer un privilège, disposait d'un manuscrit ? Et les autres ? Fort prudemment, M. Bataillon laisse de côté (p. 16) l'hypothèse « dalle varie edizioni che videro la luce tra il 1525 e il 1553 ». Est-il nécessaire de conserver un reliquat de ces éditions hypothétiques sous la forme du fantôme de 1553 ? « Qu'on nous montre l'édition de 1553 et nous y croirons », disait un des maîtres à qui M. Bataillon a dédié son livre.

Quant au succès éditorial du *Lazarillo* de 1554, est-il si frappant ? N'est-il pas une simple façon de s'expliquer ces trois éditions quasi simultanées et cette explication est-elle la seule possible ? Il faudrait, bien sûr, une liste complète et une description détaillée des éditions du *Lazarillo*. Avec celle dont nous disposons, le succès n'est pas éclatant, même en tenant compte des circonstances historiques et de l'Index. M. Bataillon signale que le *Lazarillo* a jeté à peine ses premiers feux qu'il subit une éclipse. Mais quelle éclipse ! Pas d'édition en Espagne de 1554 à 1573, soit dix-neuf ans ; pas d'édition hors d'Espagne de 1555 à 1587, soit trente-deux ans. Mettons l'éclipse sur le compte de l'Inquisition ; elle a bon dos. Mais alors, l'édition expurgée et autorisée de 1573 n'aurait pas dû suffire à calmer la voracité du public ; elle aurait proliféré avec la même vigueur, pour le moins, que les mystérieuses éditions de 1554. Or, il n'en est rien, l'ombre de l'éclipse s'attarde. Tant que l'édition de Tarragone, 1586, ne sera pas autre chose qu'une fiche bibliographique, il faudra attendre encore un quart de siècle pour voir enfin pulluler les éditions du *Lazarillo*. (Il n'y a là aucune intention sacrilège : nous mettons le *Lazarillo* aussi haut que quiconque). Nous sommes beaucoup plus à notre aise quand M. Bataillon signale que c'est Guzmán qui a ressuscité Lazare et qu'il le montre, en s'inspirant d'une gravure du temps, « à la remorque du roman picaresque ». Ici, la liste des éditions a encore son éloquence : entre 1599 et 1603, en l'espace de cinq ans, le *Lazarillo* expurgé a eu, en Espagne, à peu près autant d'éditions que le même livre, expurgé ou non, en avait eues, en Espagne et ailleurs, pendant les quarante-cinq ans qui ont suivi l'essor éphémère de 1554-1555.

C'est alors, et alors seulement, qu'ont été formulées les premières hypothèses sur l'auteur. La date tardive de ces hypothèses ne se retourne-t-elle pas contre l'idée reçue du grand succès du *Lazarillo* au XVI^e^ siècle ? Aribau faillit s'en apercevoir quand il disait qu'en présence de l'anonymat du livre, d'une part, et en présence de son grand succès, d'autre part (Aribau y croyait), les curieux ne pouvaient pas manquer de se mettre très vite (muy pronto) à l'œuvre pour identifier le grand écrivain. Là-dessus, Aribau présente les hypothèses formulées au début du XVII^e^ siècle et il ne semble pas s'apercevoir que son « muy pronto » reste en l'air et qu'il n'est exact que pour le deuxième essor du *Lazarillo*. Mais il était trop tard et, après trois siècles et demi, nous en sommes, à peu de chose près, aux conjectures des contemporains du roman picaresque. Elles sont exposées et discutées par M. Bataillon.

Arriverons-nous à l'essentiel ? L'essentiel, c'est qu'en dehors des pages de l'Introduction consacrées à présenter l'état des questions, et à travers toutes les pages de cette Introduction, ce qui nous est offert, c'est l'étude la plus complète et la plus neuve de la genèse de l'œuvre, de sa nature, de sa qualité artistique et de sa nouveauté. Cette étude, que nous avons renoncé à analyser, présente un trait commun avec l'œuvre, et qui n'est pas fait pour déplaire. On savait jusqu'à mainte-

nant que telle partie du récit pouvait être imitée d'un vieux conte italien et il est significatif que Bataillon puisse lui trouver une parenté avec une autre histoire ; on savait que le couple du garçon et de l'aveugle n'en était pas à sa première sortie sur la scène littéraire, que telle de leurs aventures avait inspiré des dessins du XIV^e^ siècle, que d'autres avaient des correspondances dans la littérature espagnole d'avant et d'après le *Lazarillo*, ou dans de vieux livres situés aux bords incertains de la littérature et du folklore... Mais, d'autre part, on se débarrassait mal d'un *Lazarillo* sur lequel la critique avait mis des étiquettes : réalisme, peinture des mœurs, satire, roman picaresque. Bref, on avait du petit livre une vision sans cohérence et mal lavée du péché d'anachronisme. Cette vision, maintenant, s'organise et devient cohérente comme le livre lui-même.

M. Bataillon ose dire que tout, ici, est matière réélaborée, qu'il s'agisse d'historiettes transmises par la parole ou par l'écriture. Il rend à la littérature ce qui est littérature. Il rend à l'auteur l'hommage qu'il souhaitait dans le prologue. Il rend, enfin, le *Lazarillo* à la littérature européenne. Là non plus, il n'y a pas de sacrilège, bien au contraire. Si la façon dont l'auteur accroche habilement son récit à la terre et à l'histoire d'Espagne change de sens, c'est pour prendre une valeur plus haute. Lazare, non seulement reste Tolédan d'adoption, mais il appartient plus que jamais à la Tolède impériale du lendemain de Pavie, vraie capitale de l'Europe et lieu de brillantes et cosmopolites rencontres. Un remanieur du *Lazarillo* qui n'est guère pris au sérieux accusait le style de l'auteur d'avoir un tour français. Quel historien de la langue confirmera ou ruinera cette affirmation que Morel-Fatio se proposait d'examiner ?

A défaut de nous livrer le nom de l'auteur, M. Bataillon dégage de son œuvre son portrait littéraire. Et c'est l'autre élément de profonde unité de cette Introduction. « Se non e vero »... nous avons du moins le sentiment réconfortant d'être dans le vrai. L'écrivain sans nom se dessine. Il est sensible, comme Lazare, au « gentil et bien troussé castillan » ; il prend aux contes « un plaisir extrême » ; il fait de son humble héros un conteur consommé ; il en fait même un si fervent connaisseur qu'il l'oblige, un jour, alors qu'il est ensanglanté et en larmes, à applaudir, par simple esprit de justice, à l'art de conter de son maître et bourreau. Ici, notre auteur ne s'est-il pas livré ? Du reste, c'est parce qu'il a le don de s'identifier avec ses héros qu'il est romancier-né. Pour la même raison, le récit étant écrit, il peut poser la plume qu'il a prêtée à Lazare et écrire, dans un style à la fois semblable et différent, un prologue d'artiste parfaitement conscient. Tels sont les principaux traits de l'écrivain que M. Bataillon nous restitue.

Puisque nous n'en finirions pas, donnons platement quelques titres de cette Introduction : auteur, date, sources, passage du conte au roman, structure, art, destin du livre, ses continuations, ses rapports avec le roman picaresque et avec le roman tout court. On serait tenté

de dire que ces pages méritent de servir de bréviaire à l'étudiant de littérature espagnole et à l'étudiant de littérature comparée. Mais ce serait la plus grave trahison à infliger à leur auteur. Considérons-les donc comme un point d'arrivée et comme une base de futurs départs.

A. Rumeau.

A. M. Nagler. **Shakespeare's stage.** [Traduit de l'allemand par R. Manheim]. New Haven, Yale University Press, 1958. In-12, ix-117 p.

Voici, réduit à l'essentiel, le problème du théâtre où Shakespeare fit jouer ses pièces. La première moitié du livre traite de l'édifice. Avec raison, M. Nagler enlève au « Globe » sa place privilégiée, qu'il n'occupa jamais en effet dans la carrière de Shakespeare. Ici est rassemblé ce qui nous reste des cinq ou six salles du temps, y compris Blackfriars et les représentations à la Cour. L'accent est mis sur la continuité qui règne entre la scène médiévale et la scène élisabéthaine primitive, celle de Shakespeare, ne l'oublions pas, car ce n'est qu'à partir de 1605 que le théâtre moderne apparaît à la Cour sous l'influence italienne transmise par Inigo Jones. Le « Globe », même reconstruit, appartient au passé. La seconde moitié parle des acteurs, de leur costume, de leur jeu et, brièvement, du public. Cette partie est plutôt une collection de détails pittoresques, mais disparates, qui se prêtent mal à un tableau d'ensemble. On note avec surprise le prix d'une robe d'apparat, dix-neuf livres, en face des trois pence des places les plus chères et, non sans sourire, l'habit d'Ariel « for to go invisible ».

Cette étude est succincte, car elle ne cite que les sources authentiques, dont les pièces maîtresses restent l'inventaire d'Henslowe et les témoignages de de Witt et de Platter, deux braves bourgeois du continent qui ne se doutaient guère de la fortune de leurs souvenirs. Félicitons l'auteur d'avoir souvent recours à la technique scénique de l'Allemagne, de la France et de l'Italie et de s'aider de nombreux textes autres qu'anglais. Avec ces bribes, mais des bribes sûres, M. Nagler fait un rêve et tente de définir une « utopie intellectuelle », sorte de « portrait-robot », du théâtre shakespearien : « Nous avons travaillé avec les seules données élisabéthaines, nous avons pris le gros-œuvre au « Cygne » ; nous avons emprunté la tente à Platter, les accessoires à Henslowe et la toile de fond à la Cour. Le « Cygne » n'ayant que deux entrées (deux portes), nous avons dû en fabriquer une troisième. » (p. 60). On voit l'attrait et les risques de ce genre de synthèse. Mais, malgré son serment, l'auteur se laisse souvent prendre au petit jeu paléontologique, réfute Adams, Chambers ou Dover Wilson et remplace une conjecture par une autre. Sa tente souple à toit-balcon rigide, au lieu et place de l'alcôve traditionnelle, est un agréable monstre.

Mais on ne démontre jamais mieux le mouvement qu'en marchant. Je regrette que M. Nagler ne parle pas du début de *Henri V* dirigé par Laurence Olivier, non plus que des efforts de Richard Southern, qui construisit, en 1953, une maquette combinant toutes les données connues et découvrit ainsi par l'expérience que le bâtiment devait avoir seize côtés (cf. *Britain to-day*, 216 (avril 1954) pp. 28-31). Un autre fil directeur est évidemment le texte même. Nous savons gré à M. Nagler d'avoir dénoncé les additions fantaisistes des hommes du XVIII^e siècle, additions reproduites par les éditions savantes modernes et, chose extraordinaire, encore enjolivées par M. Dover Wilson dans son édition de *La Tempête*, par exemple. Nous ne savons presque rien des lieux et des distributions. Il faut se contenter des exigences de l'action. Ce petit livre montre la voie avec une étude de la mise en scène probable de *Roméo et Juliette* et de *La Tempête*, la première malheureusement aride et trop dense, la seconde assez schématique. On rêve (je pense ici à l'*Othello* de Stanislavky dans la collection « Mises en scène » des éditions du Seuil) d'un homme de métier, guidé par un chercheur, s'identifiant à Shakespeare et reconstituant une représentation de chaque pièce. Ce travail, long et minutieux, reste à faire.

Sans vraiment rien apporter d'inédit, par son bon sens et sa prudence, malgré quelque équivoque autour de ce théâtre idéal qui ne veut pas oublier le réel, ce bref manuel est agréable et stimulant. M. Nagler perd rarement de vue un principe fondamental : que Shakespeare vécut sur la scène et par elle, bien différent d'un auteur dramatique du XX^e siècle. Il faut le juger avec le sens du théâtre, ce sens qui permit à Tieck, vers 1830, sans aucune érudition, de comprendre la mise en scène élisabéthaine. Notre époque a retrouvé l'état de grâce dramatique qui permet de lire Shakespeare. Ce livre en est un témoignage académique.

André-Michel Rousseau.

Margaret E. Atkinson. **August Wilhelm Schlegel as a translator of Shakespeare.** Oxford, Basil Blackwell, 1958. In-8°, IX-67 p.

Cet opuscule est plus utile par les problèmes qu'il pose que par son contenu, mince et souvent confus à force de détails. La critique des traductions cherche sa doctrine et ses critères. Le comparatiste qui écrira sur cette question l'ouvrage d'ensemble qui manque encore, méditera avec profit sur le cas de Schlegel. Nous voyons ici, en tout cas, la situation privilégiée du lecteur d'une tierce langue, car Margaret Atkinson, juge et partie à la fois, recherche chez Schlegel l'impossible écho des émotions que donne la langue de l'enfance. Le lecteur français, lui, voit froidement les choses du dehors.

Si l'on écarte les fautes de sens, comme il est fait un peu hâtivement

ici en une demi-ligne, comment juger d'une traduction ? Par rapport à d'autres traductions, ou à l'original ? L'original tel qu'il nous apparaît aujourd'hui, ou quand la traduction fut faite, ou l'image qu'il a, selon nous, offert aux contemporains ? Et si une traduction doit se substituer à cet original, faut-il blâmer la « belle infidèle », où l'infidélité est, en quelque sorte, abolie par la beauté, c'est-à-dire par l'unité et la vie d'un style propre ? La meilleure justification de Schlegel est, peut-être, comme il est dit p. 53 en note, « qu'il possède le plus précieux, ce que, seule, une langue poétique possède, du style ».

Schlegel connaissait ces problèmes et, avec justice, le livre commence par une étude, à vrai dire succincte et mal ordonnée, de sa politique de traducteur. Dans une première partie, (« Content and Action »), Margaret Atkinson, par des exemples précis, prouve assez bien que les images, le vocabulaire nerveux, pittoresque, hardi, de Shakespeare, sont affadis par la traduction. L'allemand lutte à armes inégales contre le trésor des mots concrets anglais, l'alliance du latin et du saxon, le jeu mouvant des images. Ici encore, c'est une question de doctrine plus que de moyens : que faire de la couleur archaïque, des mots rares ? des expressions obscures, voire absurdes, riches de valeur poétique ? Schlegel, discrètement, a modernisé et élucidé. En comparant Schlegel à Flatter, Rothe et Schröder, nos contemporains, Margaret Atkinson a une heureuse idée, mais ne s'élève pas assez aux principes directeurs de la critique.

La seconde partie, (« Verbal Sound »), est beaucoup moins solide. Voulant être rationnel, l'auteur, victime d'un travers classique de la critique de style, prête aux sons des sentiments et des valeurs que, pour ma part, je ne vois nullement. Quand elle écrit, à propos de *In ein blütschanderisches Bett zu stürzen*, traduisant *With such dexterity to incestuous sheets* : « The tongue-twisting grouping of vowel and consonant sounds reproduces most aptly the impression of indecent haste ; but the heavier texture suggests not neat finesse but an ungainly scramble », ne sommes-nous pas en plein roman ?

Devant une traduction parfaite, la critique admire et passe. Aussi, dans un livre d'analyse comme celui-ci, est-il naturel que le blâme l'emporte sur l'éloge, et que la raison détruise en détail ce que le cœur donnait en gros. Deux fois seulement, il est question du point de vue de l'acteur ; dans le cas de Shakespeare, ce n'est pas assez. Comme il n'existe, tout compte fait, qu'un seul moyen radical de prouver sans arguties qu'une traduction est mauvaise, c'est d'en proposer une meilleure, nous espérions mieux qu'un seul exemple de solution améliorée (p. 32), et encore, emprunté à un autre ouvrage. Avec *Hamlet*, *la Nuit des Rois* et *Jules César* seulement, il est difficile de rendre compte d'une aussi monumentale entreprise que la traduction de Schlegel. Margaret Atkinson, ayant ainsi restreint sa matière, attache souvent trop d'importance aux détails. Mais la méthode est minutieuse et nuancée. Ce livre, en tout cas, suffirait à montrer qu'une traduction est beaucoup

plus qu'un exercice et un équivalent commode, mais équivaut, lorsqu'elle est grande et forte, à un ouvrage complet de critique et à un véritable manifeste d'esthétique littéraire.

André-Michel Rousseau.

Werner Brüggemann. **Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik.** (Spanische Forschungen des Görresgesellschaft, II Reihe, 7. Band) Münster/Westfalen, 1958. Gr. in-8° carré, VI-380 p.

W. Brüggemann n'a pas voulu recommencer le livre de J.-J. A. Bertrand sur *Cervantès et le romantisme allemand* (Paris 1914), travail qu'il juge bien fait et encore utile comme inventaire historique de la question. S'attachant principalement à Don Quichotte, il creuse plus profond que son devancier pour dégager le substrat philosophique de l'intérêt suscité en Allemagne par Cervantès vers 1800. Il n'hésite pas à considérer certains autres cas connexes qui illustrent la portée de la révolution romantique allemande pour la construction de la « Weltliteratur ». Brüggemann est venu à cette recherche par une thèse (Freiburg 1951) sur Grabbe, et il a ainsi rencontré sur sa route non seulement le *Don Juan und Faust* de cet auteur, mais le Don Juan de Kierkegaard, nouveau mythe philosophique conçu d'après une autre figure de la littérature espagnole, dans un contexte différent de celui où les penseurs de 1800 s'étaient approprié Don Quichotte. Le présent livre, après une revue ample et précise de l'image littéraire de l'Espagne et de l'interprétation du *Quichotte* dans les différents pays d'Europe avant le XIX^e^ siècle, s'applique à regarder de près les premiers efforts allemands pour rapprocher Cervantès de Shakespeare, Don Quichotte de Hamlet, à mettre en valeur les formules révélatrices du jeune Frédéric Schlegel *(Rede über die Mythologie)* sur le besoin d'une *mythologie* moderne, et son interprétation du *Quichotte* comme produit du « Witz ». La nouvelle mythologie selon F. Schlegel, Solger et leurs disciples est l'objet principal des sections intitulées « Die Bestimmung der Cervantinischen Dichtung als Kunst-Mythologie » (pp. 49-66) et « Das abendländische Gestaltengeviert » (pp. 109-127) : le « carré des figures » servant de mythes à l'Occident moderne, c'est, comme bien on pense, Faust, Hamlet, Don Quichotte et Don Juan. Poussant plus loin son étude de la création artistique de Cervantès sous l'angle de l'art littéraire romantique, W. B. replace l'œuvre de Cervantès dans la poésie universelle en marche (« die progressive Universalpoesie ») selon l'expression qu'il emprunte à Aug. Wilhelm Schlegel (p. 131). Selon cette philosophie de l'histoire littéraire, *Don Quichotte* et *Hamlet* surgissent, au début du XVII^e^ siècle, comme les premières grandes manifestations de la littérature « romantique » ; *Don Quichotte* ouvre

la voie à *Wilhelm Meister*. A. W. Schlegel, de plus, remarque que le « Volksbuch » facétieux de Til Eulenspiegel et le « Volksbuch » édifiant de Faust offrent déjà, dès le XVI^e^ siècle, le contraste et le mélange du grave et du bouffon, de l'idéal et des appétits. La nouvelle « Weltliteratur » aurait donc forgé son art en même temps que ses mythes dès l'aube des temps qu'on appelle aujourd'hui baroques.

Si l'on sait beaucoup de gré à W. B. d'avoir inlassablement ramené l'attention sur Don Quichotte conçu comme mythe depuis Friedrich Schlegel, on se dit qu'il aurait pu encore plus fortement rappeler l'effervescence philosophique et quasi sacrée de la « Schwärmerei » au sein de laquelle cette transmutation s'opéra, cette « Heftigkeit und Ungeduld » que Schleiermacher attribuait à Frédéric Schlegel dans une lettre du 1^er^ juillet 1799. J.-J. A. Bertrand (*op. cit.*, p. 113) croyait pouvoir écrire : « Schlegel juge Cervantès moins en critique qu'en poète, qu'en homme du métier, qu'en élève docile et attentif. Il s'intéresse plus spécialement à ce qui peut s'emprunter, et cherche à analyser, à isoler les éléments imitables. C'est que, à un certain moment, Schlegel s'est cru propre à la création poétique ». Mais est-ce d'imitation qu'il s'agit ? *Lucinde*, roman audacieux et manqué, dont l'héroïne doit peut-être son nom à Cervantès, avait eu la prétention de contribuer à une révélation moderne. Fr. Schlegel avouait ouvertement à Novalis sa volonté de fonder une religion nouvelle, ou du moins d'être un de ses prophètes. Novalis, aussitôt reçu le choc de *Lucinde*, imagine plaisamment les attaques auxquelles son ami doit s'attendre, en particulier : « ... c'est un faux Messie du 'Witz', crucifiez-le ! » (*Friedrich Schlegel und Novalis, Biographie einer Romantikerfreudschaft in ihren Briefen*, herausg. v. Max Preitz, Darmstadt 1947, p. 224). Dans sa belle thèse sur *La Pensée religieuse de F. Schlegel* (Annales de l'Univ. de Lyon, Lettres, III.10, Paris, 1941, p. 110). J. J. Anstett rappelle que F. Schlegel et Novalis partageaient l'ambition de contribuer à une sorte de Bible moderne, « tout ensemble cosmogonie et théophanie », dont *le roman* serait la forme idéale. *Don Quichotte* n'aurait-il pas été un livre canonique de cette Bible de l'avenir ? L'important fragment 220 des *Jugendschriften* de Fr. Schlegel (ed. Minor, t. II, p. 238) montre bien que le « Witz », principe du « désordre ordonné » qui convient au roman, et qui triomphe déjà en *Don Quichotte*, est aussi « principe et instrument de la philosophie universelle », celle-ci n'étant autre chose que « l'esprit de l'Universalité, la science des sciences qui éternellement se mêlent et se dissocient, *eine logische Chemie* ». Tout en acceptant le caractère prodigieusement aléatoire (et « ludique » au sens où l'est un coup de dés ou un « bon mot ») de cette alchimie ou « combinatoire de la pensée », qui s'accommode du « baroque de l'expression jetée », Schlegel lui confère un privilège de force cosmique. Le « Witz » apparente le « Dichter » au Créateur, comme il l'apparente au savant qui fait une découverte capitale sur la Nature.

Ainsi, quand Fr. Schlegel, suivi par tout le romantisme allemand,

élève Don Quichotte au ciel d'une « mythologie d'art » opposée à la « mythologie naturelle » des Grecs, c'est bien plus qu'un jugement littéraire porté sur une œuvre du passé. Il ne s'agit même pas seulement d'une mise en perspective historique telle que l'homme « moderne » se sent autorisé à en opérer sur le passé pour expliquer sa propre situation dans le monde. C'est une audacieuse projection dans le devenir total du monde qui s'accomplit. Le Cervantès romantisé, sur lequel nous vivons encore en partie, devrait faire réfléchir les comparatistes qui manient sans précaution la notion d'influence. Dirons-nous que l'Allemagne romantique subit l'influence de Cervantès, qu'elle en est « réceptrice » ? Découverte, révélation, transmutation ou tels autres vocables de même tonalité active et mystagogique conviendraient mieux à ce phénomène. Les conséquences de cette révélation philosophique autant que littéraire devaient être incalculables. Il n'est pas besoin de souligner longuement que pareille découverte n'a pas grand' chose de commun avec l'exploration patiente des cervantistes (ou des philologues en général) appliqués à retrouver le sens ou la nouveauté esthétique que le *Quichotte* avait pour Cervantès et ses contemporains.

En suivant les vues d'un Claudio Guillén (« La literatura como sistema », *Filol. Romanza* IV, 1957, pp. 22-27) on peut soutenir que les œuvres littéraires dont jouit un homme cultivé sont légitimement goûtées par lui comme toutes contemporaines en quelque manière, et forment pour celui-ci un système, un peu comme les sons ou les faits de langue que les phonologues étudient « synchroniquement ». Mais de même que certains structuralistes, après s'être appliqués à construire la synchronie présente d'une langue, essaient de se représenter le système synchronique de la même langue à un certain moment du passé, il est légitime, et il est passionnant, de reconstituer une synchronie littéraire de 1605 (ou de 1800) composée d'œuvres plus ou moins récentes, plus ou moins démodées, plus ou moins retrouvées, plus ou moins dénaturées, dont une œuvre nouvelle vient compliquer et enrichir le système de valeurs. Retrouver ce sens d'un chef-d'œuvre en son temps, c'est un travail de philologues comme celui auquel depuis quatre siècles se livrent les exégètes des livres de la Bible. Mais, pour se constituer, cette science du sens littéral dut rompre avec la multiséculaire floraison des sens symboliques ou prophétiques dégagés des récits de l'Ancien Testament par les Pères de l'Église ou les spirituels plus récents. La philologie cervantine devrait prendre mieux conscience du remuement accompli par les romantiques, pour mieux faire son travail, qui est d'un autre ordre.

Le propre des interprétations symboliques, une fois déchaînées, est d'être foisonnantes. Il est vrai que celles du *Quichotte*, inaugurées dans l'Allemagne romantique, diffèrent souvent des vieilles exégèses de la Bible en ce que l'aperception d'un sens philosophique exprimé figurativement s'accompagne de celle d'une structure littéraire, dans

l'espèce celle du roman, habité par l'ironie de son auteur, oscillant du plaisant au sérieux, suivant le mouvement reconnu par F. Schlegel dans *Wilhelm Meister*. Autre chose sont les innombrables applications partielles qu'on peut imaginer, comme par jeu, de toute situation de fiction à une situation réelle. Et Dieu sait combien *Don Quichotte* en a suggéré ! Dans une lettre alléguée par Anstett (*op. cit.*, p. 103), l'auteur de *Lucinde* assimile humoristiquement à Don Quichotte le Schleiermacher des *Reden über die Religion* ; mais c'est pour se promettre de jouer en face de lui le rôle de Cardenio, lequel est, chez Cervantès, l'amant de Lucinda, et se prend de querelle avec le Chevalier de la Triste Figure à propos d'un personnage de roman. Dans un style plus sérieux, mais sans encore dépasser beaucoup le niveau de la métaphore, Miguel de Unamuno, en 1894, avant de devenir le prophète de Notre-Seigneur Don Quichotte, devait proposer en modèle à l'Espagne non la folie du chevalier, mais son retour à la raison *in articulo mortis*. Ce qui augmente la portée de cette image, c'est que l'Espagne est le pays de Don Quichotte, et serait, selon un lieu commun — également romantique, — symbolisée par lui.

En ce qui concerne le rapport du roman de Cervantès à la réalité espagnole qu'il prend pour cadre, Herder, Guillaume de Humboldt et leur postérité spirituelle exercèrent une influence rénovatrice sur l'interprétation du *Quichotte* comme image de la vie espagnole, du *peuple* espagnol, ou bien d'une Espagne éternelle. Goethe (pp. 275-6) se montre, sur le tard, intéressé par cette conception, qui ramenait la révolution cervantine des romantiques dans les cadres de pensée de l'Aufklärung. Eichendorff est un bon témoin du romantisme allemand séduit par une Espagne idéale et toujours vivante.

La fécondité du prestige de Cervantès (rajeuni par cette révolution) s'est surtout manifestée en Allemagne dans le domaine de la fiction romanesque. Un problème fondamental avait été posé qui mettait en question le « Witz » créateur : c'était celui des nouvelles intercalées par Cervantès dans son grand roman. W. B. en étudie les implications chez Kleist et Wetzel (pp. 191-213). Laissons aux germanistes le soin de dire en quel sens il approfondit l'influence de *Don Quichotte* et des *Nouvelles exemplaires* dans les œuvres originales de Tieck, Sternbald et E. T. Hoffmann. De nombreuses pages sur ces auteurs révèleront aux hispanistes des aspects de l' « influence » de Cervantès que le livre de Bertrand laissait dans l'ombre.

Encore une fois ce sont les métamorphoses de Don Quichotte comme mythe moderne que l'auteur a suivies avec prédilection dans la littérature romantique et post-romantique, en particulier chez Jean-Paul, chez Heine. Cette époque a été insatiable et intarissable de symboles. Quand Heine dit que « die grosse Volksmasse, mitsamt den Philosophen, ist, ohne es zu wissen, nichts anderes als ein kolossaler Sancho Pança » (la mythification du couple Sancho-Don Quichotte annonce alors celle du couple Caliban-Prospero par Renan), W. B. peut marquer

là un progrès dialectique du mythe de Don Quichotte, dont Tieck avait déjà eu le pressentiment, et qui mène Heine au bord du nihilisme (p. 254). Ne pourrait-on pas en rapprocher aussi les rêveries de Novalis (toujours à l'époque de *Lucinde*) sur le « mariage » microcosme de la société réalisant l'union entre « Naturmensch » et « Kunstmensch » ? « Die Frau des gebildeten Standes ist der ungebildete » (*Fr. Schelegel und Novalis, op. cit.*, p. 222. Lettre à Caroline 27-11-1799). Les symboles se symbolisent entre eux.

Comme W. B. cite volontiers ses auteurs, et longuement, son livre constitue une riche anthologie commentée de cette littérature brillante et suggestive. La *Bibliografia cervantina* de L. Rius, depuis longtemps épuisée, n'en donnait que quelques échantillons. On doit souhaiter que le beau livre de W. B. soit traduit en espagnol à l'usage des Espagnols et des hispanistes qui ne lisent pas l'allemand. Il déborde d'ailleurs le cadre de la littérature allemande. C'est à bon droit que l'auteur a rattaché ou confronté aux nouvelles interprétations issues du romantisme allemand celle de N. Díaz de Benjumea (dont l'ésotérisme allégorique apparaît comme « un appauvrissement et une déformation » de l'interprétation symbolique), celles de Turgueniev et de Dostoïevski, celles d'Unamuno, de Ganivet et de Maeztu. Quand Unamuno prétend comprendre Don Quichotte mieux que Cervantès, il explicite en paradoxe un des postulats de la mythification romantique du héros.

Peut-être est-ce Ramiro de Maeztu qui, en incluant *La Célestine* dans le trio des « mythes littéraires hispaniques » avec Don Quichotte et Don Juan, a suggéré à Brüggemann l'idée d'un appendice sur *La Célestine*. Il s'attache naturellement aux études de Ferd. Wolf et de Clarus et en souligne avec raison le contraste avec ce qu'il appelle « les insignifiantes observations de Bouterwek ». Nous montrons ailleurs (*Proceedings of the Second Congress of the Intern. Comp. Lit. Ass.* 1958, Chapel Hill, 1959, t. I, pp. 35-37, et notre livre en préparation, *La Célestine selon Fernando de Rojas*) que la romantisation de *La Célestine* ne fut guère moins audacieuse et déformante, de Blanco White à Wolf, que celle du *Quichotte*. Eduard v. Bülow, le traducteur de cette « dramatische Novelle » (Leipzig, 1843) avoue avoir été orienté vers *La Célestine* par Tieck. L'entremetteuse, qualifiée par Bülow de « dämonisch-riesenhafte Gestalt » n'eut pourtant pas alors les honneurs de la mythification, peut-être parce que l'arbitraire déplacement de l'accent sur la passion de Calisto et Mélibée fit méconnaître par les romantiques l'importance centrale du thème du proxénétisme, et exagérer le caractère démoniaque de la vieille.

Un autre appendice est consacré à la réception (Aufnahme) de la littérature espagnole, spécialement du roman picaresque, dans l'Allemagne baroque. — C'est dire quel intérêt multiple ce volume présente pour les comparatistes. Un des souhaits qu'on formule ici, pour le cas où une traduction espagnole en serait élaborée, c'est que l'auteur veuille bien, pour ses lecteurs soucieux du mouvement des idées, dater

en note les ouvrages auxquels il renvoie. Il ne le fait que sporadiquement. Autant que la date du recueil utilisé, on aimerait, bien souvent, connaître celle de la première publication du texte cité.

Un relevé bibliographique d'ensemble par auteurs étudiés pourrait grouper ces indications si utiles. Ce serait peut-être l'occasion de mentionner quelques études françaises que W. B. ignore, comme le livre de Anstett cité plus haut sur Schlegel, ou celui de Robert Minder (Paris 1936) sur *Ludwig Tieck*, dont la variété de points de vue et la riche information aideraient des hispanistes soucieux de situer le cervantisme de Tieck et de s'orienter dans l'abondante bibliographie de cet auteur. — L'index alphabétique, qui se borne aux noms d'auteurs anciens ou récents, pourrait en même temps être enrichi, pour renvoyer aussi aux pages traitant d'œuvres anonymes (Eulenspiegel ou Faustbuch), de figures mythifiées autres que Quichotte, de notions fondamentales telles que *roman*, *nouvelle*, *Witz*, etc... ? On améliorerait ainsi, en tant qu'instrument de travail, ce livre appelé à rendre de grands services aux hispanisants et aux comparatistes.

Marcel Bataillon.

Lettres inédites de Le Clerc à Locke, edited, with an introduction and notes, by Gabriel Bonno (University of California Publications in Modern Philology, vol. 52). Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1959. In-8°, v-135 p.

Continuant le travail qu'il a commencé dans des publications précédentes (*Les Relations intellectuelles de Locke avec la France*, University of California Press, 1955 ; *Locke et son traducteur français Pierre Coste. Avec huit lettres inédites de Coste à Locke*, *R. L. C.*, 1959, pp. 161-179), M. Gabriel Bonno nous donne maintenant les lettres écrites à Locke par Jean Le Clerc de 1688 à 1704, lettres dont les originaux se trouvent à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford. Nous n'avons malheureusement pas, sauf deux exceptions, les lettres de Locke à Le Clerc, celui-ci, de son propre aveu, ayant laissé se perdre une grande partie de la correspondance qui lui avait été adressée par les hommes illustres de son temps. Malgré cette lacune, ces lettres sont un document important sur l'activité intellectuelle de ce temps. Elles nous renseignent sur les travaux multiples et variés de Le Clerc, sur ses controverses avec les érudits et les théologiens anglais, sur les conditions de son existence et ses projets d'établissement en Angleterre, pour jouir d'une plus grande liberté matérielle et intellectuelle. Deux points principaux attirent ici l'attention du comparatiste : les échanges littéraires entre l'Angleterre, la Hollande et la France, et la diffusion de l'œuvre de Locke sur le continent. Il n'est, pour ainsi dire, aucune des lettres ci-dessus qui n'aborde ces deux sujets.

La période couverte par la correspondance est marquée par des guerres, — guerre de la Ligue d'Augsbourg, terminée par les traités de Ryswick en 1697 ; guerre de Succession d'Espagne, commencée en 1702. Ces guerres rendent difficile et longue la circulation des livres en Europe, et Le Clerc se plaint en février 1693 qu'on soit obligé de les envoyer de Hollande à Genève, puis à Paris (p. 62). Quoique la Hollande et l'Angleterre soient alliées, les communications entre elles ne semblent pas beaucoup plus faciles, et les lettres de Le Clerc sont remplies de doléances sur les retards et les pertes dans ces envois. Il évite autant que possible de les confier à la poste régulière, et il cherche des occasions pour les faire passer à Locke, qui fait de même dans l'autre sens. L'intermédiaire le plus fréquent est Benjamin Furly, le quaker de Rotterdam chez qui Locke était installé avant son retour en Angleterre. Quand il s'agit d'envois plus importants, Le Clerc recourt aux libraires hollandais, — Wolfgang, Wetstein, Huguetan, — et fait ajouter à leurs ballots les livres destinés à Locke, à Pembroke, aux Masham. Les destinataires ont alors à les retirer chez les libraires français de Londres, Daniel Bernard, Vaillant, Cailloué, de Varennes, ce qui ne va pas sans de longs délais. Enfin, chaque fois qu'un voyageur se rend de Hollande en Angleterre, il est chargé de commissions : c'est ainsi que nous voyons passer dans les lettres de Le Clerc Nicolas Fatio (p. 48), Toland (p. 67), le fils de Tanneguy Le Fèvre (p. 105), Desmaizeaux (p. 113). On se rend compte, à la répétition constante de telles indications, de la persévérance qui a dû être nécessaire pour assurer des communications à peu près régulières.

Le Clerc avait été le premier à révéler au public l'*Essai philosophique concernant l'entendement humain*, par un abrégé publié dans le numéro de janvier 1688 de sa *Bibliothèque universelle et historique*, avant l'édition anglaise, et qui fut sur le continent pendant dix ans la source presque unique des connaissances et des discussions relatives à la pensée de Locke. Plus tard, il entreprend des pourparlers, pour une traduction latine par Henrik Verrijn, qui n'aboutit pas, puis pour la traduction française par Coste. Il a aussi aidé celui-ci dans la traduction des *Pensées sur l'éducation*. Son identité de vues avec Locke est telle qu'il patronne certains écrits de son ami avant même de savoir qu'il en est l'auteur : extrait des *Lettres sur la Tolérance* dans les numéros de décembre 1689 et octobre 1690 de la *Bibliothèque universelle*, traduction par Coste du *Christianisme raisonnable*, dès 1695. La publication des lettres de Le Clerc permet ainsi de mieux saisir la part prépondérante qu'il a prise à la diffusion de la pensée de Locke dans les pays de langue française.

Roger Mercier.

John A. Cook. **Neo-classic drama in Spain. Theory and practice.** Southern Methodist University Press, Dallas (U. S. A.), 1959. Gr. in-8°, xvii-553 p. Index des pièces. Index onomastique général.

Tel qu'il est conçu, le gros ouvrage que nous offre M. Cook, directeur des études hispaniques à la Southern Methodist University, intéressera plus les historiens de la littérature espagnole que les comparatistes. On peut le regretter, car un examen plus attentif des rapports franco-espagnols au xviii^e siècle, accompagné d'une comparaison entre les situations sociale et littéraire des deux nations n'eussent pas manqué de donner à ce livre une plus grande portée et un plus grand relief.

Dès les premières lignes, M. Cook s'élève contre l'établissement d'un rapport de causalité entre le règne de l'idéologie classique et le déclin du génie littéraire créateur dans l'Espagne du xviii^e siècle (en réalité 1710-1833). Sa défense du néo-classicisme n'est cependant pas toujours très heureuse. Quand il déclare : « The author of this study feels that neo-classicism represented a natural and inevitable reaction against the affected style, bad taste, and irregularity into which Golden Age drama had degenerated » (Introduction, page vii) — nous sommes obligés de constater que nombre des auteurs dont les œuvres sont ici analysées (tels Cadalso, Quintana, Cienfuegos, Mor de Fuentes, et la plupart des écrivains mineurs) n'ont fait qu'ajouter la raideur à l'emphase. On peut se demander si, du point de vue strictement artistique, la condamnation des libertés et des folles rêveries du xvii^e siècle ne contenait pas une tragique méconnaissance des besoins profonds d'une société. M. Cook ne paraît pas s'être posé cette question. Il ne définit ni le classicisme ni le néo-classicisme, expression assez étrange dont il y aurait intérêt à étudier la genèse. Il ne se préoccupe pas de définir le style de vie qu'est en réalité le classicisme, intimement lié à la notion de « tempérament » (les articles de Julián Marías et de Germán Bleiberg dans le *Diccionario de Literatura española — Revista de Occidente*, 1949 — auraient pu servir de base). Cette absence de distinctions et de discussions initiales explique assez que l'histoire retracée avec soin par M. Cook soit aussi bien celle du théâtre néo-classique que du théâtre pré-romantique, entre lesquels, s'en tenant à de faciles critères formels, l'auteur ne fait guère de partage.

Les apports documentaires décisifs que contient *Neo-classic drama in Spain* paraissent assez faibles. Il est au reste difficile de les apprécier en l'absence d'une bibliographie générale et ordonnée que l'on s'étonne de ne pas trouver à la fin de l'ouvrage. Les notes de fin de chapitre n'y suppléent pas. Dans la préface, M. Cook est également très laconique sur les recherches de ses prédécesseurs :

When frequent reference has been made to the works of Menendez y Pelayo, Cotarelo y Mori, Cueto, and other nineteen-century critics, and material has been drawn freely from these sources, the conclusions of these writers with

reference to the merits and contributions of neo-classicism have in many cases been rejected (Préface, VIII).

L'ouvrage de Robert E. Pellissier, *The neo-classic movement in Spain during the XVIII century* (Palo Alto : Stanford University Press, 1918) est cité avec faveur.

Cette réserve étant faite, on ne peut qu'admirer le soin avec lequel la trame et le sort de quelque cinquante-six pièces principales (dont dix-neuf œuvres tragiques seulement contre trente-sept comédies) sont analysés. M. Cook innove dans deux domaines. Il utilise des critères statistiques précis pour évaluer le succès d'une pièce : le nombre des représentations, non seulement à l'époque de création mais aussi sur des périodes d'une trentaine d'années ou plus, et le montant des recettes obtenues. Ce système lui permet, par exemple, de mettre en évidence le succès des pièces françaises et italiennes originales de type classique ainsi que, à partir de 1825, l'effacement de la *comedia* du Siècle d'Or. Peut-être cet effacement n'est-il pas étranger à l'affaiblissement des valeurs qui sous-tendaient la *comedia* : foi en Dieu, foi en l'autorité monarchique, foi en la noblesse individuelle. L'autre grand mérite de M. Cook est le large recours qu'il pratique aux revues de la seconde moitié du XVIII^e siècle, trop peu feuilletées et trop peu dépouillées avant lui. Citons les extraits qu'il donne du *Memorial literario* (à partir de 1784), du *Diario de Madrid* (à partir de 1788), du *Correo de Madrid* (période 1786-1790), de *El Regañón general* (à partir de 1803), de *La Espigadera* (à partir de 1790), des *Variedades de ciencias, literatura y artes* (1805), de *La Minerva o el Revisor General* (1806), de *El Censor* (1821-22). On peut regretter que le grand hebdomadaire qui précéda cette dernière revue, *La Crónica científica y literaria*, n'ait pas été compulsé. On relève aussi quelques lacunes dans les mentions des appréciations de la presse étrangère (française notamment, avec le *Journal Étranger*, *L'Année Littéraire*) sur les réalisations des classicisants espagnols : il n'est rien dit, par exemple, des soixante-six pages de commentaire que le *Journal Étranger* consacra à l'*Ataulfo* de Montiano y Luyando en juin 1755 (voir notre note de la *R. L. C.*, 1959, n° 4, pp. 376-400 : L'Espagne dans le *Journal Étranger* et la *Gazette littéraire de l'Europe*).

L'exposé, qui va du discours du marquis de Villena lors de la fondation de la Real Academia (1713) à la représentation de *Un hombre de mundo* (Ventura de la Vega, 1845), avec un ultime chapitre intitulé « The rise and fall of romanticism », suit un ordre à peu près chronologique et présente de nombreux centres d'intérêt : manifestes doctrinaux (« Luzan and his age »), réforme de l'organisation théâtrale (« The plan of reform of 1799 »), œuvres (un chapitre est consacré à chacun des Moratín), presse (« Dramatic criticism in periodicals » — 1790-1800). La revue des œuvres, qui ne néglige pas des auteurs mineurs tels que Trigueros, María Guerrero, Gálvez de Cabrera, Meseguer, Mor de Fuentes, Simón de Viegas est très complète. Notons à ce propos que le

pseudonyme Quizasusi utilisé par un critique du *Diario de Madrid* en 1803 (note de la page 404) est l'anagramme du nom de Dámaso de Isusquiza, l'auteur de *El celoso y la tonta* (représenté au cours de cette même année 1803), ce qui paraît avoir échappé à M. Cook malgré l'examen attentif qu'il fait un peu plus loin de cette œuvre et de son succès.

Pour en terminer avec la valeur documentaire de l'ouvrage, ajoutons que, sur le plan de la littérature comparée, il présente deux défauts : le premier tient à la méthode d'exposition, le second à la présentation des textes. Dès lors que le mouvement étudié par M. Cook est d'origine incontestablement française et reflète le rayonnement d'un demi-siècle de littérature française (1635-1685 approximativement), il eût semblé logique de consacrer un chapitre d'introduction à la destinée des grands textes classiques français en Espagne, c'est-à-dire à leur connaissance, à leur divulgation, à leur traduction, aux commentaires qu'ils suscitèrent outre-Pyrénées. Un tableau d'ensemble des traductions de Corneille, Racine, Boileau, Molière, Descartes, et facultativement La Bruyère, eût été le bienvenu. Il demeure souhaitable et justifiera sans doute d'intéressants commentaires, ne serait-ce qu'au sujet de la rareté probable des textes à recenser. En second lieu, on peut difficilement approuver le parti adopté par M. Cook de traduire systématiquement tous les titres d'ouvrages et toutes les citations en anglais. Cela facilite, certes, le travail de l'étudiant qui connaît mal le castillan et le français mais nuit à la force et au charme du livre. Le lecteur n'a pas nécessairement présents à l'esprit les titres des pièces, surtout lorsqu'il s'agit d'œuvres mineures tombées dans l'oubli, et il est fastidieux de devoir se reporter souvent à l'index des pièces (qui comprend près de 700 titres). D'autre part, cet Index ne permet pas d'effectuer une recherche relative à une pièce espagnole donnée : il faut alors feuilleter l'index des noms d'auteurs et la table des matières. Enfin, la version systématique en anglais des citations espagnoles et françaises ôte de leur force de conviction aux rapprochements que l'auteur fait parfois entre les textes tirés des deux littératures (par exemple, aux pages 9 et 10 de l'ouvrage, une confrontation d'un texte du Père Bouhours avec un extrait du *Teatro crítico* de Feijóo) : il est bien évident que les nuances de style et de vocabulaire sont ici trop essentielles pour que la traduction soit tolérée.

Sur le plan de l'histoire des idées, l'apport du livre de M. Cook est assez léger. Ce livre donne, si besoin en était, une plus juste mesure de la stérilité du théâtre régulier en Espagne. L'absence d'intérêt vital de ce théâtre est accablante. Sur dix-neuf pièces tragiques analysées, quatre sont des modèles formels injouables (*Virginia* et *Ataulfo* de Montiano, 1750-53, *Jahel* de Sedano, 1763, *Lucrecia* de Nicolas Fernández de Moratín, 1763), cinq sont de pure intrigue (*Hormesinda* de Nicolas Fernández Moratín, 1770, *El duque de Viseo* de Quintana, 1801, *Idomeneo* de Cienfuegos, 1816, *Morayma* et *Aben Humeya* de Martínez

de la Rosa, 1818 et 1830), sept enfin mettent l'amour et le patriotisme en jeu dans une atmosphère historique curieusement uniforme, avec, semble-t-il, un regain d'intérêt pour l'Espagne africaine (le début et la fin de la Reconquête sont les époques de prédilection). Les pièces qui mettent en scène des héros arabes sont nombreuses : *Hormesinda* (Nicolás Fernández de Moratín, 1770), *Sancho García* (Cadalso, 1771), *Zoraida* et *la Condesa de Castilla* (Cienfuegos, 1798 et 1803), *Pelayo* (Quintana, 1805), les pièces de Martinez de la Rosa déjà citées, et le super-arabe *Ali-Bek* de Doña María Rosa Galvez de Cabrera (1801). Encore omet-on dans cette liste succincte le *Munuza* de Jovellanos (1815) dont M. Cook ne dit à peu près rien. Par les dates, on voit que ce mouvement n'est pas lié à la réaction patriotique provoquée par l'occupation napoléonienne. Seule la force sentimentale qui anime certaines de ces pièces (Cadalso, Cienfuegos) leur a épargné un total oubli ; encore cette force dégénère-t-elle fréquemment en idées monstrueuses comme on le voit chez Cadalso *(Sancho García)*, Quintana (*El duque de Viseo*, de sujet non arabe), et Galvez de Cabrera *(Ali-Bek)*. La pauvreté d'inspiration se marque dans l'identité des sujets traités : *Hormesinda*, *Pelayo*, *Munuza* sont des variantes de la même situation historique : *La Condesa de Castilla* de Cienfuegos traite le même sujet que le *Sancho García* de Cadalso. Tout cela n'est guère que du jeu littéraire.

A quelques exceptions près, la comédie souffre de la même absence d'intérêt vital. La plupart des pièces traitent de travers humains tout au plus dignes de nourrir des papotages : il est le plus souvent nécessaire de corser les situations pour leur donner un intérêt scénique (ex : *El señorito mimado*, *El don de gentes* de Tomás de Iriarte — *El chismoso* de Meseguer). Le seul thème vraiment vivant est celui de la liberté du mariage en liaison avec la réforme de l'éducation des jeunes filles : ce thème alimente la production parcimonieuse et sage de Moratín le jeune (depuis *El viejo y la niña*, 1786, jusqu'à *El sí de las niñas*, 1806), *La Escuela de la amistad* (Forner, 1795), *El entremetido* (Gil y Zarate, 1825), *La boda y el duelo* (Martínez de la Rosa, 1839). Une autre série de comédies conserve son intérêt de nos jours : celle qui ridiculise le théâtre populaire et le goût romantique. Le modèle est donné par Moratín avec *La comedia nueva* (1792) qui s'en prend, sans aucun espoir d'ailleurs, aux genres cultivés par Comella et Zavala y Zamora. *Los figurones literarios* (Gálvez de Cabrera, 1801) et *El gusto del día* (Andrés Miñano, 1802) sont de la même veine. Les tendances romantiques sont prises à partie par Gorostiza dans la fameuse *Contigo pan y cebolla* (1833) peu prisée par Larra. Ces pièces satiriques ont conservé leur caractère plaisant.

Il est au demeurant paradoxal qu'en un temps où se déroulent des événements aussi graves que la Révolution Française, l'épopée napoléonienne (avec les réveils nationaux qu'elle entraîne), la libération des Amériques, ce soient des situations domestiques, bourgeoises, qui inspirent principalement le théâtre espagnol et donnent une certaine

prééminence à la comédie de type classique, abâtardie au contact du mélodrame. Certes, la puissance de la censure, notamment ecclésiastique, rend compte de ce phénomène, bien au delà même de la période considérée, mais il y a aussi dans cette médiocrité ou cet anachronisme des sujets la marque d'un abattement moral permanent. La situation politique inspire tout au plus des comédies comme *Lo que puede un empleo* (Martínez de la Rosa, 1810), ou des pochades comme *El egoista* de Mor de Fuentes (imprimée à Cartagena en 1812, jouée à Madrid en 1813), alors que la Guerre d'Indépendance bat son plein.

Les six pages de conclusion d'un si gros ouvrage, six pages qui forment plutôt un prolongement chronologique qu'une synthèse de la revue effectuée, nous laissent sur notre faim. On eût aimé que M. Cook laissât finalement ses documents pour dégager en quelque sorte la philosophie du classicisme théâtral en Espagne. Peut-être eût-il alors discuté par anticipation les idées toutes personnelles que nous allons avancer. Le théâtre n'est pas un art de valeur universelle et permanente. C'est un art primaire, fruste, brutal, qui fait d'abord appel aux sens et aux sentiments : c'est l'art qui caractérise les sociétés spirituellement éveillées mais composées encore en majorité de membres *illettrés*. Il s'adresse à un public curieux, avide de choses grandes, rares ou nouvelles, mais incapable de les trouver dans les livres. Il donne l'image d'une démesure et d'une pureté dont les exigences de la vie quotidienne privent l'homme. Dans cette voie, le théâtre (comme l'art cinématographique) n'est jamais trop audacieux. Le théâtre espagnol du XVII^e^ siècle est la plus parfaite expression d'une société qui veut vivre ses rêves avec force : il lui présente une royauté et une noblesse à la mesure de ses aspirations, une foi religieuse dégagée de toute convenance, un sens de l'honneur personnel exclusif de toute dialectique, des sentiments puissants exprimés idéalement. Le *gracioso* apporte l'élément de détente nécessaire pour favoriser une grande tension sentimentale. Certes, la société dont la *comedia* est l'expression idéale tendait à perdre le goût de l'action constructive : il n'est point, croyons-nous, de grand théâtre sans un grand irréalisme. Les hommes du XVIII^e^ siècle avaient le droit, sinon le devoir — et nous rejoignons ici M. Cook — de lutter contre cet irréalisme, et contre la *comedia*, sa tribune. Leur action, sur le plan des réalités économiques et sociales, a été louable et efficace, mais il est permis de regretter qu'ils soient sortis du domaine positif de l'instruction technique et de la législation pour tenter de convertir les arts en instruments. Leur raideur dogmatique, disciplinaire, a eu pour effets de jeter inutilement le discrédit sur un théâtre très vivant et de retarder l'influence bénéfique du renouveau naturaliste et subjectiviste (Rousseau) en Espagne. Les illusions et les passions qui avaient nourri la *comedia* du XVII^e^ siècle étaient mortes : elles méritaient d'être respectées. La *comedia* n'était très raisonnable ni dans son fond ni dans sa forme : il eût été bon de sentir que le théâtre, art vivant mais trompeur par excellence, s'accom-

mode mal des leçons de la sagesse pratique. Les progrès de cette sagesse, si notables à partir du milieu du XVII^e siècle, devaient, sur le plan des arts littéraires, favoriser de nouveaux genres (le roman, le discours, la dissertation, l'essai) et aboutir finalement à cette longue agonie du théâtre dont nous sommes encore les témoins. Le théâtre classique français et ses épigones du XVIII^e siècle doivent leur succès persistant à une légèreté et à une grâce qui sont intimement liées à l'esprit de la société par et pour laquelle ils ont été créés — une noblesse de Cour et une bourgeoisie de charges, l'une et l'autre très dégagées des contingences matérielles mais peu portées aux aventures. Ce n'est point par hasard que Marivaux et Beaumarchais n'ont point leurs équivalents en Espagne : l'austère, laborieuse et cléricale Castille du XVIII^e siècle diffère très sensiblement (Madrid comprise) de la société parisienne, fort restreinte, pour laquelle était conçu le théâtre français. Nous aurions aimé que M. Cook fît allusion à ces différences capitales de situation.

En résumé, *Neo-classic drama in Spain* constitue plus un manuel, qui sera de la plus grande utilité aux étudiants anglo-saxons, qu'un ouvrage d'érudition précise ou de forte pensée. Par les recherches documentaires nouvelles qu'il atteste (presse, discours, préfaces), cet ouvrage demeurera cependant de consultation profitable pour les historiens et comparatistes intéressés par l'Espagne de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Robert Pageard.

Volney. **Voyage en Égypte et en Syrie**, publié avec une Introduction et des notes par Jean Gaulmier. Paris, La Haye, Mouton and Co., 1959. In-4°, 428 p.

Cette précieuse réédition du *Voyage* de Volney paraît dans une des collections de l'École Pratique des Hautes Études (VI^e Section, Sciences Économiques et Sociales), sous la rubrique « Le Monde d'Outre-Mer, passé et présent » (2^e série, vol. II), dont la présentation est fort agréable.

La place faite à cet ouvrage dans une telle collection confirme le caractère d'exacte observation que M. Gaulmier reconnaît aux travaux de Volney en général et à la relation du *Voyage* en particulier. Elle est justifiée également par l'esprit dans lequel sont conçues les notes dont M. Gaulmier a utilement enrichi le texte qu'il édite.

Il serait souhaitable que fussent à leur tour rééditées d'autres de ces précieuses relations de voyage d'outre-mer, très lues, parfois très utilisées, moins fréquemment citées et louées. Elles nous aideraient — peut-être — à prendre conscience des différences humaines, historiques, religieuses, sociales, que, dans le temps même où nous les constatons, ous nos réflexes intellectuels et moraux, à la mode des Classiques, des

Encyclopédistes, de Volney lui-même, nient. Consciemment ou non, tout se passe comme si nous refusions d'admettre que les êtres, habitant d'autres régions du monde, aient des possibilités irréductibles à la notion abstraite et générale que nous nous faisons de l'homme. A tort ou à raison, il nous semble qu'il y va de la dignité, de l'honneur de l'homme. Nous faire souvenir des différences, nous les rendre intelligibles, sensibles, en nous faisant comprendre l'ensemble complexe qui les commande, d'où elles émanent, c'est le service que peut et doit rendre la collection « Le Monde d'Outre-Mer ».

L'édition du *Voyage* est précédée d'une Introduction où M. Gaulmier reprend le chapitre IV de son étude, *Volney, un grand témoin de la Révolution et de l'Empire*. Il y ajoute quelques remarques sur la faveur dont a joui le *Voyage* auprès des membres, civils et militaires, de l'expédition d'Égypte, auprès des écrivains et des poètes, Stendhal, Vigny, Nerval, Baudelaire, Michelet, Victor Hugo. L'Introduction s'achève par le rappel des diverses éditions du *Voyage*. M. Gaulmier reproduit l'édition « soigneusement revue par l'auteur », celle de 1799, et non l'édition originale (1787), dont il relève cependant les variantes.

Au texte de Volney il a joint des notes, volontairement brèves, peut-être trop : les nécessités de l'édition l'emportent parfois sur les exigences de la pensée.

Quant au principe même qui a présidé à l'élaboration de ces notes, il nous paraît, depuis longtemps, le seul qui, pour des textes de cette nature, soit fécond et suggestif. Il s'agit, pour l'annotateur, de nous faire saisir à la fois ce que pouvait voir et connaître le voyageur dont il présente la relation, et ce que nous savons ou pouvons savoir, nous, lecteurs d'aujourd'hui. Les jugements sur les êtres et les choses, sur la qualité de l'observation et de la critique, sont alors plus justes et plus nuancés. L'art même de l'écrivain, les caractères de sa vue, ou de sa vision, gagnent, à cette confrontation, d'apparaître plus clairement, dans leur originalité.

Cette méthode nous vaut de passer de la *Bibliothèque Orientale* d'Herbelot à l'*Encyclopédie de l'Islam*, des travaux de Venture de Paradis à leur publication récente dans la *Collection de l'Institut Français de Damas* (1950), des ouvrages de Benoît de Maillet ou Savary, de Niebuhr ou Pococke, du baron de Tott, de Mouradgea d'Ohsson, etc... aux travaux de Sauvaget, Weulersse, Goldziher, Gaudefroy Demombynes, René Dussaud, de M. Rondot, de M. Gaston Wiet.

Les références nombreuses, et discrètes, aux publications scientifiques de nos Instituts de Damas et du Caire, à la *Revue des Études Islamiques*, permettent de mesurer l'information de M. Gaulmier, la sûreté avec laquelle il confirme ou rectifie certaines des affirmations de Volney. Elles mettent aussi en lumière les multiples aspects du *Voyage* de Volney, antérieur à nos spécialisations, et qui doit à l'esprit encyclopédique, au souci didactique de son auteur, à la fois son intérêt et ses limites.

Volney croit au réel, aux faits, se défie de l'imagination, s'en est tant défié qu'elle ne lui permet guère de se représenter d'une manière vivante ce que les relations de voyage ont pu, avant son départ, lui apprendre. L'exactitude fait le bon guide, le guide utile. M. Gaulmier qui, du moins dans ses travaux sur Volney, attache à son tour une grande importance à l'exactitude géographique, ethnologique, etc... et se défie des poètes, reconnaîtrait certainement que la poésie, par son pouvoir de suggestion, — qui n'exclut pas toujours la probité de l'information —, peut avoir, même dans un *Voyage*, une place féconde. Aux juxtapositions de faits, aux inventaires, elle substitue des forces de vie. Les a-t-elle captées ? inventées ? Elle les projette, et fait vivre les choses et les êtres d'une vie où l'inexplicable, l'inexpliqué, retrouvent leur place et leurs droits. Pour beaucoup de voyageurs, et même de lecteurs de voyages, il y a l'heure du guide, et l'heure des joies de l'imagination, l'heure de la poésie.

De celle-ci, les conceptions diffèrent. Pour reprendre un exemple auquel tient M. Gaulmier, Volney, dont il loue l'âpre réalisme, refuse d'admettre qu'un « Européen » — il s'agit de Savary, qui l'a précédé sur les rives du Nil — puisse trouver un charme aux Égyptiennes, à la peau fort brune, au teint hâlé, encore que « pour la plupart elles fussent très bien faites ». Peut-être, pour cesser de condamner Savary et ses illusions, sinon sa poésie, pour adresser moins d'éloges au réalisme de Volney, suffirait-il de rappeler Guillaume Apollinaire et son Égyptienne « au corps maigre et brun, souple et musclé... » (*La fin de Babylone*, p. 46).

Si respectueux du réel que veuille être Volney, il ne peut se vanter d'avoir observé tout ce qu'il rapporte, et de ne rapporter que des faits vus. Il a eu des informateurs et M. Gaulmier note, par exemple, à propos de l'affaire d'Hendié, que Volney « épouse le point de vue de Rome » (p. 223, note 5) qui n'est pas celui de toute « l'opinion libanaise ». Sur la capitation ou Karadj, M. Gaulmier pense que les renseignements ont été donnés à Volney par des Chrétiens d'Orient « peu au courant du droit musulman » (p. 373, note 4).

Aux informateurs d'Orient, Volney joint les informateurs d'Occident et leurs travaux. Ainsi, à propos des crues du Nil incorpore-t-il à son texte (p. 42) ce qu'il a lu à l'article *Nil* dans la *Bibliothèque Orientale*. L'ouvrage arabe auquel il se réfère et que M. Gaulmier dit n'avoir pu identifier (p. 42, note 1) pourrait bien être tout simplement *le Nail* ou *Neïl fi ahual Alnil* de Schehab al Hegiazi, nº 836 de la Bibliothèque du Roi, et c'est encore dans Herbelot et sa précieuse *Bibliothèque Orientale* que Volney en a trouvé la mention.

Le charme de Volney tient peut-être à sa lenteur patiente ; elle irrite parfois, si l'on n'est, ce jour-là, ni archéologue, ni géographe, ni ethnologue... mais parfois elle nous donne l'impression de cheminer avec lui hors du temps.

A son édition, M. Gaulmier a joint un Index des noms. J'avoue ne

pas avoir très bien saisi les principes qui ont guidé le choix des noms et des renvois. L'index, en effet, n'est pas complet. J'ai cru d'abord que M. Gaulmier refusait d'y faire figurer — ce qui serait fâcheux — les noms des modernes informateurs, cités par lui, en note. Mais les noms de M. Dunand et de M. Montet sont bien dans l'Index et R. Dussaud, cité comme eux, dans la même note de la page 285, n'y est point. Il est inutile de multiplier les exemples. Mais il est dommage que l'Index ne soit pas exhaustif dans un ouvrage, comme celui-ci, qui aura sa place dans toute bibliothèque d'information et de travail.

I.-M. Frandon.

Jean Gaulmier. **Un grand témoin de la Révolution et de l'Empire. Volney.** Paris, Hachette, 1959. In-8°, 333 p.

Biographie agréable à lire et qui fait revivre, autour d'un personnage de second plan, une époque riche en péripéties et des milieux très divers. Du règne de Louis XVI à la Restauration, Volney a plus ou moins participé à la vie politique et à la vie intellectuelle de Paris et de la France. Il a vécu aussi en province et M. Gaulmier nous fait entrevoir, à propos de Volney, une vie de province très balzacienne.

Si intéressant qu'il soit de suivre, par l'intermédiaire d'un personnage aussi intelligent que mesuré, les événements politiques d'une période troublée, de saisir ainsi d'une façon vivante comment, et dans quelle mesure, malgré les Révolutions, les coups d'État, les « journées », on peut vivre en citoyen éclairé, soucieux de sa dignité d'homme et de savant, ce n'est pas cet aspect de l'ouvrage qui compte pour la littérature comparée. Elle retiendra plutôt les chapitres réservés aux voyages de Volney, en Égypte et en Syrie d'abord (décembre 1782-avril 1785), puis à travers les jeunes Etats-Unis d'Amérique (juillet 1795-juillet 1798).

M. Gaulmier établit avec soin les deux grands itinéraires de Volney, en donne des cartes et date les étapes importantes des voyages. Les renseignements, pour le voyage d'Orient, proviennent du *Voyage en Égypte et en Syrie*, publié par Volney après son retour. Pour le circuit dans la « libre Amérique », M. Gaulmier utilise, outre le *Tableau du climat et du sol des États-Unis*, paru en 1803, des notes de Volney restées inédites et gardées dans la famille, d'autant plus précieuses que la situation politique de la France ne permit pas au voyageur de joindre, comme il l'aurait voulu, à la partie physique de son étude sur les Etats-Unis, le tableau politique et moral qu'il projetait (p. 265).

Que Volney voyage en Amérique ou en Orient, sa méthode est la même. M. Gaulmier insiste sur cette méthode qui fait de Volney, héritier des Encyclopédistes, ami de Cabanis, un positiviste avant la lettre.

Volney veut connaître la langue des pays qu'il visite afin de s'entretenir, sans intermédiaire, avec les habitants. Il l'apprend avant de s'embarquer, continue à l'étudier sur place. Dans le pays, il observe, il note. Il s'attache essentiellement aux faits, qu'ils soient géographiques, météorologiques, linguistiques, sociaux, etc... Il les classe, établit entre eux des rapports, ne néglige pas les évaluations possibles, connaît et pratique le méthode statistique. Homme d'enquête, curieux de connaître, Volney, dit M. Gaulmier, « a peur d'être dupe ». Il est un voyageur pour qui le monde extérieur existe, qui veut pouvoir agir sur lui et se servir de lui.

Peut-être fut-il aussi chargé par Vergennes d'une mission secrète et devait-il, en diplomate, en observateur militaire, en économiste, apprécier les risques, informer qui l'envoyait, mériter la confiance qu'on lui témoignait ? Si M. Gaulmier admet l'impossibilité d'établir avec certitude ce rôle de Volney en Égypte, il n'insiste pas moins sur le caractère véridique, moderne, utile, de ces « Voyages ». Les aptitudes qui font le bon géographe, le guide précieux, l'informateur de mérite, ne sont pas celles des poètes. M. Gaulmier opte ici pour l'enquêteur. Il admettrait sans peine, à l'occasion, j'imagine, la valeur des visions que les poètes nous imposent, le charme suggestif de leur monde parfois peu réel, et peu réaliste il est vrai, mais qui participe d'une vérité, d'une vie plus vraies pour l'être que le réel le mieux catalogué.

Volney est dominé par des préoccupations pratiques. Il veut instruire, il croit à la valeur des connaissances, à la nécessité de l'instruction. Même pour ses voyages, il n'a jamais négligé l'apport des livres. Il a professé à l'École Normale de l'an III et son attitude à l'égard de l'enseignement quel qu'il soit vaudrait d'être comparée avec les jugements et les condamnations portés par Joseph de Maistre sur les Écoles Normales et plus généralement sur l'enseignement tel que le concevait la Révolution. Volney a voulu aussi rendre plus rapide, plus efficace, l'étude des langues orientales. Là encore, il cherche l'utilité. Mais sans raideur, en homme éclairé, en qui la raison est maîtresse du logis et dont la langue a « la clarté et la précision de l'analyste », ce qui, ajoute M. Gaulmier, non sans humour à l'égard de notre temps, le fait paraître « sans profondeur ».

Mais pour ses contemporains, le prestige de Volney, voyageur, et voyageur d'Orient, est grand, M. Gaulmier le marque nettement, comme il n'hésite pas à insister sur l'influence des *Ruines*, pendant toute la première moitié du XIX^e^ siècle, en France comme à l'étranger.

Pour avoir contribué à informer les hommes, à éveiller des esprits, à susciter des réflexions créatrices et poétiques, Volney doit avoir sa place dans l'histoire des idées et le livre de M. Gaulmier est un très intéressant effort pour permettre de déterminer cette place.

J.-M. Frandon.

Œuvres de Charles-Michel Campion, poète marseillais du XVIII^e siècle, publiées pour la première fois avec les illustrations de l'auteur, une introduction, des notices, des notes, une bibliographie et un index, par Edward D. Seeber et Henry H. H. Remak. Indiana University Publications, Humanities Series n° 11, Bloomington, Indiana, 1945, 300 p.

L'œuvre jusqu'alors inédite de ce poète mineur (1734-84), chantre de ses deux patries, Marseille et les bords du Loiret, traducteur de Goldsmith et de l'évêque Percy, n'est guère inférieure en qualité à celle de contemporains plus prolifiques et avantageusement connus, comme Léonard ou Dorat. Publiée aux États-Unis en 1945, et, par suite des circonstances, passée inaperçue en France, cette édition, qui nous est parvenue récemment, méritait un meilleur sort. Il n'est peut-être pas trop tard pour signaler aux comparatistes un ouvrage qui, par sa nature, souffre peu des vicissitudes de l'actualité.

L'année même de la publication du *Deserted Village* de Goldsmith (1770), Campion le traduisait en 560 vers, alexandrins mêlés d'octosyllabes, précédant de deux ans l'adaptation très délayée (816 vers) du « chevalier » Rutlidge. Sa traduction vers 1775 de *The Hermit of Warkworth, a Northumberland Ballad* (1771) de Percy, connu par ses *Reliques of Ancient English Poetry* qui font date dans l'histoire de la renaissance du romanesque — est la seule connue en France. Un autre goût préromantique, celui du fantastique et de l'ésotérique, se manifeste d'autre part dans le *Mari sylphe*, comédie en deux actes en vers avec couplets en vaudevilles, que Campion tira du conte de même titre de Marmontel.

Si le *Voyage d'Italie* (v. 1765) déçoit un peu par l'absence (alors coutumière) de référence à la vie littéraire, et par les étroites limites de l'itinéraire parcouru (Turin et Gênes), il est intéressant par la forme adoptée (prose mêlée de vers), par le réalisme — et à l'occasion la poésie — des descriptions géographiques et des scènes familières : seul Bertin, près de vingt ans plus tard, fera mieux dans le même genre.

Illustrateur, non dépourvu de talent, de ses propres œuvres, Campion fut l'élève de Joseph Vernet. Son poème *Le Loiret, ou la peinture de paysage*, que les éditeurs datent de 1770, procède bien de la tradition didactique des poèmes sur la peinture inaugurée par Watelet (1760) et Lemierre (1769). Mais les éditeurs pourraient ajouter qu'il se rattache en même temps, ce qui fait son originalité, au genre descriptif, tentative sans lendemain pour renouveler l'expression poétique française en mettant les écrivains à l'école des peintres. Miss M. M. Cameron a montré jadis le rôle déterminant joué, dans la naissance et le développement de ce genre, par les *Saisons* de Thomson. Campion, assez au courant des lettres anglaises, avait-il lu Thomson ? Il connaissait au moins l'adaptation des *Saisons* par Saint-

Lambert (1769) ; et le découpage en quatre chants correspondant à quatre heures du jour suffirait à la ranger parmi les imitateurs français de Thomson.

La personnalité et l'œuvre de Campion intéressent enfin la littérature régionale, et pas seulement par ce poème sur le Loiret écrit à Olivet. Reçu membre de l'Académie des Belles-Lettres de Marseille en 1776, il a fixé quelques aspects de la vie de la cité entre 1780 et 1785 dans son poème *L'Horloge détruite, ou la journée marseillaise.* Sur cet aspect de son œuvre, sur ses attaches marseillaises, introduction, notices et notes sont particulièrement bien informées. Ajoutons que sauf quelques exceptions, excusables dans un ouvrage publié à l'étranger (« deux alternatives », p. 86, « confidant », p. 233) la présentation est des plus soignées.

J. V.

Marcel Ian Moraud. **Une Irlandaise libérale en France sous la Restauration. Lady Morgan.** (1775-1859)... Paris, Didier (Études de Littérature étrangère et comparée), 1954. In-8°, 206 p.

La présentation typographique de la couverture, et surtout du dos, de ce volume, risque d'induire en erreur. *Lady Morgan* est le faux-titre, le vrai étant « Une Irlandaise libérale » etc... et le commentaire donné en sous-titre : *Sa vie et ses écrits de 1775 à 1816. — Ses séjours à Paris de 1816 à 1830. — Le rôle qu'elle y joua. — Ses tableaux de la France. — Polémiques qu'ils ont soulevées.*

Si la vie du personnage, de sa naissance à son premier voyage en France, occupe les trois premiers chapitres, le 9e et dernier prend congé de Lady Morgan en 1830, alors qu'elle vivra encore près de trente ans — années marquées notamment par un dernier voyage à Paris en 1858 et par une polémique avec le Cardinal Wiseman. On n'en trouvera pas d'écho ici, pas plus que de ses activités et écrits antérieurs, dans la mesure où ils sont étrangers à la France : ainsi ses livres sur l'Italie (jugé par Byron « fearless and excellent ») et sur Salvator Rosa. L'étude des années de jeunesse est elle-même relativement rapide, compte tenu d'une abondante production romanesque, et ne fait guère état de l'hostilité dont faisait déjà preuve la critique officielle anglaise à l'égard d'une jeune romancière trop entichée d'un écrivain « radical » comme Rousseau. L'auteur ne nous renseigne pas non plus, et il faut le regretter, sur le sort des manuscrits de Lady Morgan, légués par elle (selon le *Dictionary of National Biography*) à W. Hepworth Dixon, éditeur des *Memoirs* en 2 vol. de Lady Morgan (Londres, 1863). C'est évidemment sur cette édition — fort arrangée vraisemblablement, d'après ce qu'on sait des habitudes victoriennes — qu'a travaillé M. I. Moraud. Il fait seulement état de la biographie de Fitzpatrick (1859 et 1860), qu'il critique pertinemment, mais sans

nous dire quels furent les rapports de Fitzpatrick avec Dixon et ce que devinrent les papiers après la mort de Dixon (1879). Le *British Museum* ne possède en fait de mss., à ma connaissance, qu'une demi-douzaine de lettres. Or Lady Morgan semble avoir tenu régulièrement un journal dont des extraits fort limités furent publiés en 1859 sous le titre trop prometteur *Passages from my Autobiography* : ils portent sur le voyage d'Italie (1819) et sont fort intéressants ; le présent livre en fait un légitime usage.

Beaucoup d'impressions et de souvenirs de la loquace et fantaisiste Irlandaise doivent donc être encore inédits. Les connaîtra-t-on un jour ? Utilisés avec précaution, ils enrichiraient notre connaissance des milieux français, italiens, anglais et irlandais de l'époque romantique.

Ajoutons qu'une bonne biographie moderne du personnage serait passionnante, à en juger par le pittoresque milieu familial qu'a connu dans sa jeunesse Sydney Owenson, future épouse de Sir Charles Morgan, fille d'un acteur irlandais et élève d'une école tenue par une réfugiée protestante française.

Lady Morgan se rattache à cette lignée de femmes écrivains de la fin du XVIII^e siècle anglais à laquelle appartiennent l'anglo-irlandaise Maria Edgeworth et l'anglo-française Fanny Burney (Mrs. d'Arblay). Mais son cas illustre surtout le prestige européen de M^me de Staël, qui suscita tant d'émules : *France* (1817) de Lady Morgan, avec ses deux suites inspirées par les voyages de 1818-9 et de 1829, est un *De l'Allemagne* à la bonne franquette, où les papotages de salon et les boutades de gens du peuple se mêlent aux conversations littéraires et surtout politiques avec des hommes comme Ginguené ou La Fayette. Comme le montre l'accueil fait à *France* (vite réédité, traduit et retraduit) des deux côtés de la Manche, Lady Morgan s'attache à présenter, avec un évident préjugé favorable, la France politique et sociale issue de la Révolution ; présentation d'ailleurs fort incomplète, ignorant notamment l'œuvre intérieure de l'Empire (ch. IV). Si l'on peut inscrire son crédit (pp. 186-7) d'avoir prédit la révolution de 1830, Lady Morgan n'a pas compris notre romantisme naissant. Il est facile de le lui reprocher avec le recul dont nous disposons. Combien de Français de bon sens voyaient-ils là, vers 1820, la littérature de l'avenir ? Mais il est curieux de constater cette incompréhension chez une femme dont la bête noire est Racine — préjugé qu'elle partage avec tous les Anglais de son temps, à commencer par ses ennemis les conservateurs, qui ne feignent de le défendre que parce qu'il représente « l'ordre ». Vivant exemple de l'éternel paradoxe irlandais, Lady Morgan est traduite par Defaucompret qui, hostile à ses sympathies politiques, polémique avec l'auteur dans des notes en bas de page et remplace dans le texte « l'Empereur » par « Bonaparte » (ch. VII). Le même Defaucompret se charge deux ans plus tard de traduire la violente réfutation (*France as it is, not Lady Morgan's France*, 1819)

dans lequel William Playfair [1] prenait à partie la France révolutionnaire et sa trop zélée championne. Mais le baron Ch. Dupin, dans sa réplique de 1818, accuse Lady Morgan d'être le « fidèle rapporteur » des injustes préjugés des Anglais et de « l'école Romantique ! »

Dans les trois ouvrages de Lady Morgan sur la France, l'historien pourra glaner une riche moisson anecdotique sur l'état de l'opinion et son évolution en France à trois moments de la Restauration. La présente étude suggère quelques critiques de détail. Les nombreuses et intéressantes citations qu'elle contient sont données en français, vraisemblablement dans une traduction établie par M. Moraud sur le texte anglais. Des explications seraient utiles çà et là : que sont ce « sucre de plomb » et ces « balles de plomb » vendus chez un confiseur parisien (p. 166) ? D'où vient le « mot » cité p. 112, « Hors Dieu, rien n'est beau dans la nature que ce qui n'existe pas » ? (C'est une citation déformée par Lady Morgan d'un passage de Rousseau, soit dans l'*Emile*, l. V, soit dans la *Nouvelle Héloïse*, VI, lett. 8). On souhaiterait voir identifiés bien des personnages : Lord Tyrawley (26), le musicien Pacini (168), surtout ces *ffrenches de Bordeaux* souvent mentionnés comme de pseudo-cousins, peut-être mythiques, du père, Robert Owenson. Y avait-il alors à Bordeaux des exportateurs de vin de ce nom gallois ? Il ne doit pas être impossible de s'en assurer. Qui est « l'intelligente petite Mademoiselle de S....bry » (p. 177) mentionnée dans *France in 1829-30* ? Serait-ce par hasard M^lle^ A. Sobry, donnée p. 195 comme traductrice de ce même ouvrage ?

Une relecture attentive aurait permis d'éliminer nombre de petites erreurs : Robert Owenson a-t-il abandonné le théâtre en 1798 (p. 29) ou plus tard (p. 36) ? L'épître de Voltaire mentionnée p. 108 s'intitule *Les Vous et les Tu* et non *Les Nous et les Tu*. Il est dommage aussi de relever des coquilles (?) qui font barbarisme (« to clipp », 16) ; « molle et facitum », 42) ; « lettere schitte » pour « scritte », 195), ou qui déforment les noms propres (Bollington pour Billington, 23 ; Sidney à quelques lignes de l'orthographe correcte Sydney, 43) ou deviennent des fautes d'orthographe (« la bonne fois du public », 133 ; « cela me convaint », 181 ; « comme l'on fait certains critiques », 189 ; « la critique s'en est donnée à cœur joie », 189) ; voire des fautes de français (« elle prit soin de les éviter autant qu'elle le *peut* », 163). On pourrait aussi signaler quelques gaucheries (« d'un blanc comme neige », 70).

Depuis cette publication, M. Cl. Pichois a fait connaître (*Les Langues modernes*, août-octobre 1954) les réactions, à la première édition de *France*, de Philarète Chasles et de son père, relevées dans leur correspondance de 1817. Il n'est pas douteux que ce livre fit du bruit, et que l'étude de M. Moraud vient utilement en rappeler l'importance.

Jacques Voisine.

1. M. I. Moraud fait remarquer que ce Playfair n'est pas comme on l'a cru un professeur de l'Université d'Edimbourg, mais son frère, personnage assez louche établi à Paris.

Robert Escarpit. **Lord Byron. Un tempérament littéraire.** Paris, Le Cercle du Livre, 1955-1957. 2 vol. In-8°, 244 et 340 p.

La grande thèse de M. Escarpit est, malgré son ampleur, d'une lecture facile, d'abord parce qu'elle est passionnante, ensuite parce qu'elle est remarquablement construite et rédigée. Le propos de M. Escarpit n'était pas sans ambition, puisqu'il ne s'agissait de rien moins que d'essayer l'évaluation sérieuse d'un des « tempéraments littéraires » les plus discutés et, en apparence, les plus divers que l'on ait connus. A cette diversité des aspects de l'écrivain s'ajoutait l'énorme étendue de la littérature qui, depuis un siècle et demi, lui a été consacrée : la bibliographie, pourtant sélective, de l'ouvrage de M. Escarpit s'étend en effet sur plus de cinquante pages ! C'est dire à quel point il était difficile de compulser les témoignages, d'ordonner les matériaux, de mettre de l'ordre dans des idées et des faits si souvent contradictoires. M. Escarpit est un incomparable maître des cérémonies puisque, devant cette complexité, il réussit une synthèse claire, vivante, plausible, et dont les grands traits restent à la mémoire de tout lecteur.

Son propos s'exprime avec vigueur dans une brève introduction où il montre comment, dans le cas si controversé de Byron, la tentation de l'étude purement biographique s'est presque toujours montrée irrésistible ; d'où les innombrables « vies de Byron » où s'expriment habituellement les tendances nationales du biographe, ses convictions morales, politiques, religieuses, voire ses théories psychologiques ou médicales :

> Dans les pays anglo-saxons, fortement imprégnés de puritanisme, où les problèmes moraux sont plus actuels, plus vivants qu'ailleurs, l'histoire de la critique byronienne est celle d'un procès en immoralisme. Ailleurs, mais aussi en Angleterre, le phénomène se colorant d'autres nuances, la psychologie, la psychanalyse, ou même la psychiatrie se substituent parfois comme valeurs de référence à la religion. L'œuvre, au fond bien délaissée, de pièce à conviction devient symptôme. Elle n'y gagne rien en clarté. Les prestiges byroniens sont faits de mystère. Superstition du péché et superstition du subconscient, merveilleux puritain et merveilleux médical obscurcissent et gênent toute saine appréciation (I, 18).

M. Escarpit s'efforce donc de ne considérer le « tempérament » de Byron que dans la mesure où il conditionne ou aide à expliquer l'œuvre littéraire qui doit demeurer l'objet essentiel de toute étude critique. Un tempérament littéraire, nous dit-il, est « le juste mélange des ingrédients qui, balançant exactement leurs influences, déterminent la constitution originale d'un écrivain donné » (I, 25).

Après une première partie qui nous présente le personnage et sa carrière, M. Escarpit aborde successivement ce qu'il appelle les trois « modes » qu'on peut distinguer dans l'œuvre de Byron, à savoir le mode *lyrique*, le mode *rhétorique* et le mode *narratif* : ce qui lui donne le plan même de son ouvrage où chacun de ces modes est étudié à

son tour. L'étude du premier d'entre eux débute par un fort intéressant chapitre consacré au problème historique du lyrisme, suivi d'un autre qui analyse l'œuvre lyrique, dont le troisième examine le message et le quatrième la forme.

La partie qui suit examine, dans son premier chapitre, la rhétorique en prose puis la rhétorique en vers de Byron. Le second chapitre, intitulé « l'offensive », étudie l'aspect satirique ou délibérément provocant de l'œuvre byronienne ; le troisième, « la contemplation », analyse d'abord le « reportage méditatif » de la contemplation du monde, puis la « rumination » ou contemplation de soi. Le quatrième étudie l'humour, et contient quelques-unes des pages les plus heureuses de tout l'ouvrage. La dernière partie, qui étudie le mode narratif, nous fait aller « du mythe au récit » puis « de la tragédie au drame », pour nous mener enfin, suivant le dessin chronologique même de l'œuvre, « de la fable au roman ».

M. Escarpit est un excellent pédagogue ; il sait présenter ses idées en une succession harmonieuse, où les transitions habiles mènent le lecteur pas à pas le long des cheminements de l'argumentation. Et il faut être bien « mauvais public » pour ne pas se laisser totalement convaincre, tant les causes et leurs conséquences s'enchaînent admirablement. Il nous faut pourtant, puisque c'est là notre fonction, nous essayer à jouer le rôle ingrat de celui qui ne veut point se laisser persuader sans lutter. Il faut avouer d'abord que la thèse de M. Escarpit nous présente un portrait si équilibré et complet de son héros, que nous sommes comme instinctivement saisis de quelques doutes : l'explication est si claire, les obscurités du personnage et de son tempérament ont si bien été dissipées, que nous sommes d'emblée à la fois surpris et un peu sceptiques : le Byron de nos lectures et de nos souvenirs n'est sûrement pas aussi simple à notre mémoire, et nous nous demandons alors si l'interprétation de M. Escarpit suffit à résoudre les contradictions multiformes de l'homme et de son œuvre.

M. Escarpit veut nous montrer en Byron, contrairement à la légende du byronisme, non point un personnage méditatif et désabusé, ou un héros essentiellement littéraire, mais « un homme d'action et un Anglais » (I, 75) ; cet être robuste [1] serait à ses yeux un tempérament si profondément actif que la littérature ne serait pour lui qu'une activité accessoire et sans importance fondamentale : la thèse se résumerait assez bien dans ces quelques mots de la conclusion : « Si Byron espère sa survie, ce n'est pas de son œuvre littéraire qu'il l'attend. Par contre cette œuvre est la compagne quotidienne de son existence... Ce n'est qu'assez tard et certainement à contre cœur que Byron admit sa participation à l'histoire des lettres anglaises » (II, 244), de sorte

1. M. Escarpit ne nous dit-il pas qu'il fut le seul des romantiques, à part Goethe ou Hugo, à « posséder une inébranlable santé » (II, 115), il oublie en chemin, nous semble-t-il, bien d'autres exemples, dont Wordsworth est le plus évident.

que, s'il écrit, Byron est encore homme d'action « trouvant son équilibre dans le geste d'écrire plutôt que dans la chose écrite » (II, 245).

Pour arriver à cette thèse qui nous paraît excessive et ne nous semble pas, à la réflexion, pleinement convaincante, M. Escarpit a dû, fatalement, lire les faits et les documents d'une certaine manière : il lui a fallu sous-estimer la signification des écrits où la fameuse « pose » littéraire de Byron s'exprime, et surestimer au contraire ceux où Byron parle de son « action », ou plutôt, nous semble-t-il, de sa nostalgie de l'action. Il va donc se fonder largement sur les déclarations (nombreuses, c'est un fait) de Byron en faveur de l'action et contre la littérature ; il nous citera ainsi (I, 70), un passage de journal du 24-11-1813 où Byron écrase d'un mépris définitif les « gribouilleurs et leurs gribouillages » ; il aurait pu, à la même époque, en trouver bien d'autres, comme ce passage exactement contemporain [1] où Byron affirme : « I prefer the talents of action, of war, or the senate, or even of science, to all the speculations of those mere dreamers ». Mais de telles déclarations dans la bouche de l'homme de vingt-cinq ans qu'était alors Byron, contemporaines de couplets désabusés sur la vie : « at five and twenty when the better part of life is over, one should be *something* ; — and what am I ? nothing but five and twenty — and the odd months. What have I seen ? the same man all over the world ; — and woman too... I wish one was — I don't know what I wish » [2], nous frappent plus par leur manque de maturité que par leur amour véritable de l'action : rien n'est plus littéraire, nous semble-t-il, que ces condamnations adolescentes et désabusées de la littérature. Si, le 2-1-1820, Byron écrit à Augusta ou à ses amis à propos de ses intentions d'action politique et révolutionnaire, on peut, comme M. Escarpit, y voir « l'un des témoignages les plus sincères que Byron ait jamais portés sur lui-même » (I, 86) ; mais on peut tout aussi validement, nous semble-t-il, y trouver une des manifestations les plus claires du propos « littéraire » de Byron, qui, nous dit M. Escarpit lui-même, « n'a jamais cessé de 'faire de la littérature' » dans ses lettres à sa demi-sœur.

Le journal de 1821 (I, 87-88) sur les projets d'insurrection italienne peut être interprété comme les ruminations d'un homme d'action ; mais, à tout prendre, il nous semble relever plutôt de l'action en chambre, de l'action imaginaire, de la construction littéraire. A considérer les faits mêmes que nous présente M. Escarpit, il nous semble donc que bien des lecteurs, et nous sommes de ceux-là, y verront plutôt la preuve de l'inaptitude à l'action de Byron et de sa vocation essentiellement littéraire. Que cette nostalgie de l'action soit, pour la pleine compréhension de l'œuvre de Byron, un élément capital, nous serions les premiers à l'affirmer ; mais nos conclusions seraient plus nuancées

1. Byron, *Letters and Journals*, ed. Prothero, III, 405. Ce passage, daté par erreur 10-11-1813, serait en fait du 29-11 ; cf. L. A. Marchand, *Byron, a Biography*, Londres, 1957, t. I, p. 39, note.

2. Journal du 14-11-1813, cité par Marchand, t. I, pp. 420-421.

que celles de M. Escarpit. Si Byron n'était pas mort à Missolonghi, nous dit-il au cours de son étude biographique, « aurait-il été repris par le démon de la littérature ? C'est peu probable » (I, 92). Nous conclurions, pour notre part, à la probabilité inverse. Dans la masse des affirmations contradictoires, des faits et des actes opposés, que présentent la vie et l'œuvre de Byron, le critique est contraint, s'il veut construire une synthèse (et surtout s'il la veut aussi belle et aussi cohérente que celle de M. Escarpit), de choisir les faits ou les paroles significatifs ; de les interpréter. C'est ce que fait M. Escarpit ; la seule chose que nous puissions dire, c'est que, voulant trop prouver, il ne nous a pas pleinement convaincus. Il tend à réduire, dans la carrière de Byron, le rôle de la littérature ; il nous semble, en réaction contre la tendance inverse qui a trop souvent triomphé jusqu'ici, avoir poussé trop loin son argumentation : l'expression littéraire nous paraît au contraire un reflet si indispensable de la personnalité, du « tempérament », de Byron, qu'on ne saurait l'expliquer pleinement sans voir que ce tempérament est, croyons-nous, avant tout littéraire.

De la même manière, en une réaction parallèle et tout aussi saine contre l'abondante et fausse littérature du « byronisme », M. Escarpit souligne à juste titre la lucidité de Byron ; mais ne va-t-il pas trop loin lorsqu'il dit que Byron « homme lucide et volontaire, est plus intellectuel que sentimental », (I, 125) ou bien que Byron est « toute conscience, toute lucidité, ou du moins... tend toujours vers plus de conscience et plus de lucidité » ? (I, 187). S'il est bien vrai que « ce raisonneur forcené était le contraire d'un rationaliste », (II, 121) peut-on dire sans exagération qu'il lui faille « canaliser l'excessive puissance de sa pensée » ? (II, 123). De même, lorsqu'il s'efforce de montrer chez Byron de nettes aspirations à l'objectivité, et des tendances au réalisme jusque dans son lyrisme le plus évident, M. Escarpit souligne une composante capitale du « tempérament littéraire » qu'il étudie ; mais, à notre avis, il se laisse encore emporter trop loin lorsqu'il dit de *Childe Harold* que « toute l'œuvre est tendue vers l'objectivité » (II, 26).

Voilà, très franchement exprimé, ce que nous pensons du bel ouvrage de M. Escarpit ; mais nous ne voudrions pas terminer notre analyse sur l'exposé, forcément démesuré, de nos désaccords. Il nous faut souligner à quel point cet ouvrage est riche : riche de bon sens d'abord ; il est réconfortant, après les outrances romantiques du byronisme, après tant d'ouvrages centrés sur la seule biographie du poète, d'études sur l' « inceste », de reconstructions toutes plus hypothétiques les unes que les autres sur la vie conjugale de Byron, les anomalies de sa vie affective, voire même ses habitudes amoureuses, de trouver, dans la thèse de M. Escarpit, un ouvrage qui, renonçant à ces facilités, étudie d'abord et essentiellement l'œuvre, à la lumière de tous les documents disponibles [1], et met en lumière tous les éléments d'objectivité, de

1. Il est dommage pourtant que M. Escarpit n'ait pas encore eu à sa disposition, lorsqu'il écrivit son livre, les trois volumes de la biographie monumentale de L. A. Marchand.

raison, de lucidité qui conditionnent l'œuvre immense du poète de *Don Juan*. Les erreurs de perspective que nous indiquions plus haut sont aisément explicables ; n'était-il pas inévitable que, devant les outrances des « byroniens » romantiques, M. Escarpit ait été tenté, en excellent pédagogue qu'il est, de souligner de traits peut-être un peu trop violemment marqués les aspects opposés et habituellement oubliés du tempérament et de l'œuvre qu'il étudiait ? [1]

Pierre Danchin.

Clarence Gohdes. **Bibliographical Guide to the Study of the Literature of the U. S. A.,** Durham, N. C.. Duke University Press, 1959. In-8°, ix-102 p.

Ce guide bibliographique, qui est souvent une bibliographie au carré, une bibliographie de bibliographies, est divisé en 35 sections et contient, sauf erreur, 746 références. Malgré son titre modeste, ce livre est donc d'une très grande richesse et il faut louer l'auteur d'avoir donné à l'expression « littérature des Etats-Unis » l'acception la plus large. Clarence Gohdes inclut en effet dans son inventaire tout ce qui de près ou de loin touche à la littérature américaine depuis les quotidiens jusqu'au folklore en passant par le commerce de l'édition et sans oublier ce qui concerne les minorités nationales ni les contacts avec le monde extérieur et les littératures étrangères.

Les premières sections sont consacrées aux ouvrages essentiels sur la recherche en général et sur la recherche dans le domaine de l'histoire et de la littérature des Etats-Unis en particulier. Puis vient une liste des catalogues des bibliothèques américaines et des Index de périodiques. Après quoi l'on trouve des sections plus spécialisées qui indiquent à chacun les instruments de travail dont, selon les circonstances, il peut avoir besoin : histoire des Etats-Unis, biographie, philosophie, psychologie, religion, arts plastiques et musique, histoire de la littérature américaine, poésie, théâtre, roman, critique littéraire, humour, « langue américaine » (pour reprendre l'expression de H. L. Mencken que l'auteur se garde ici d'employer), etc... Ce cloisonnement est parfois arbitraire et artificiel, mais deux index, l'un des auteurs et l'autre des sujets, permettent de retrouver rapidement les ouvrages que l'on recherche, même s'ils sont dispersés dans le corps de l'ouvrage

1. Il nous semble utile de signaler aux comparatistes le grand intérêt de la bibliographie analytique de M. Escarpit. Nous pensons notamment aux paragraphes qui donnent, œuvre par œuvre, les principales études existantes, et surtout au paragraphe intitulé « Byron et le monde », où M. Escarpit nous donne en sept pages (II, 301-318) la bibliographie des études consacrées à Byron et au byronisme dans les divers pays du monde. Déplorons enfin qu'un ouvrage aussi important et d'une présentation typographique si agréable soit déparé, surtout dans son deuxième tome, par un nombre exceptionnellement élevé de fautes d'impression.

ou classés sous une rubrique différente de celle que l'on aurait soi-même choisie. D'autre part, chaque référence portant un numéro, tout tâtonnement et toute perte de temps sont évitées.

Autre avantage de ce guide : à l'intérieur de chaque section les ouvrages sont classés, non pas alphabétiquement ou chronologiquement, mais par ordre d'importance ou d'utilité, et des annotations très concises et très précises de l'auteur permettent de connaître le contenu exact des ouvrages indiqués et leur valeur.

Tout ouvrage de ce genre a constamment besoin d'être remis à jour. Les éditeurs y ont pensé. Dans l'édition brochée de cette bibliographie, à chaque page imprimée correspond une page blanche où chacun pourra porter des références supplémentaires ou relever des titres de livres nouveaux.

Ce guide bibliographique rendra donc les plus grands services, non seulement aux débutants, mais aussi aux chercheurs chevronnés, et les comparatistes apprécieront plus particulièrement les sections 32 et 35, qui sont consacrées à « La littérature américaine dans ses rapports avec d'autres pays et d'autres littératures » et à « La littérature comparée et générale ».

Roger Asselineau.

BIBLIOGRAPHIE

AVEC QUELS LIVRES LES ESPAGNOLS APPRENAIENT LE FRANÇAIS

(1520-1850).

La présente bibliographie a été l'armature d'une thèse de doctorat soutenue avec succès en 1956, à l'Université de Madrid, par M. Gonzalo Suárez Gómez : *La enseñanza del francés en España (Comentario a una bibliografía establecida hasta 1850)*. L'auteur a bien voulu l'enrichir encore pour la publier ici, comprenant que son utilité déborde l'éclaircissement des questions d'histoire de la pédagogie et de la philologie qu'il s'était proposées dans ce travail sous la direction de son maître Dámaso Alonso. Les sections II et III répondent à une utilité encore plus large que ne l'indique le titre ci-dessus ; les livres qui y figurent servirent aussi (et d'abord, sans doute) aux Français désireux d'apprendre l'espagnol. Le volume respectif des usagers espagnols et français est une inconnue dont les variations intéressent déjà le comparatiste. La section I, consacrée aux ouvrages de grammaire française rédigés en espagnol, répondait, par contre, de façon exclusive à l'objet de M. Gonzalo Suárez, objet qui méritait d'autant plus de donner son titre à l'ensemble, que le rayonnement intellectuel et littéraire de la France en Espagne pendant les trois siècles envisagés (1520-1850) a donné lieu à moins d'études précises que le phénomène réciproque.

Deux mots sur ces limites chronologiques. L'auteur remonte aussi haut qu'il peut à la recherche des livres qui ont pu servir à procurer quelques notions de français à des Espagnols. Le plus ancien qu'il a trouvé, le *Vocabulario* d'Anvers 1520 (nº 72), n'est connu des bibliographes modernes que par une description de Brunet. Combien de livres, surtout d' « usuels », ont dû disparaître sans laisser de traces ! Combien sont devenus rarissimes et se cachent dans des bibliothèques auxquelles M. Gonzalo Suárez n'a pu avoir accès ! Le « Papel » de Courville qui constitue son nº 22 n'a fait que passer sous ses yeux dans un recueil factice que possédait un bouquiniste de Madrid, celui-ci n'ayant pas mis de complaisance à détacher cette pièce pour permettre au

chercheur de l'acquérir. Notre auteur fait appel à tous les concours pour enrichir sa bibliographie. — La date terminale de 1850, un peu arbitrairement choisie, tranche dans le vif à une époque où les livres pour l'étude du français par les Espagnols (et réciproquement) se multiplient. S'ils submergent le bibliographe, c'est aussi qu'ils sont conservés presque tous. Leur témoignage a moins de prix au sein d'une documentation plus foisonnante.

L'auteur a recensé tous les textes bilingues dont il a eu connaissance, sans se dissimuler que même les textes littéraires ainsi présentés ont dû servir principalement aux lecteurs français désireux de s'initier à la langue et à la littérature espagnoles (il est assez significatif qu'on ne voie pas publier de textes littéraires d'auteurs français connus en édition bilingue). Sans doute, quelques écrits de circonstance imprimés hors d'Espagne dans les deux langues ont-ils eu surtout pour lecteurs espagnols des marchands ou des exilés, dont certains ont pu les prendre pour textes d'étude du français. Cette hypothèse est confirmée par l'examen de l'édition rouennaise bilingue d'un opuscule (nº 220, L'Ephyalte) consacré à la disgrâce et au supplice de Rodrigo Calderón. Le texte français qu'il contient reproduit celui qui fut imprimé à Paris en 1622 (repris par Ed. Fournier, *Variétés historiques et litt.*, t. I, Paris 1855, pp. 95-113) ; c'est l'adaptation d'un original espagnol connu. Le texte espagnol, très incorrectement imprimé en marge, n'est pas cet original, mais une détestable traduction du français. — Il n'est pas exclu que, dans la péninsule même, des Espagnols curieux de se cultiver aient employé les éditions bilingues de leurs propres auteurs pour s'initier au français.

Pour revenir à la section I, qui correspond exclusivement à l'objet de M. Gonzalo Suárez, celui-ci a montré dans sa thèse l'intérêt de la première initiative proprement espagnole pour enseigner la langue française : la *Gramática* de Baltazar de Sotomayor (nº 2), répond, comme le *Vocabulario* de Liaño (ou Ledel), à des besoins aristocratiques résultant de la présence d'une reine française, Isabelle de Valois, sur le trône d'Espagne. Elle sera plus tard pillée sans pudeur, comme le *Vocabulario*, par l'éditeur barcelonais Lacavalleria, qui, industriel à l'affut de la demande, réimprime ou transforme vers 1640 pas mal de livres épuisés (nºs 9 et 120).

Notre auteur insiste particulièrement sur l'importance de Fray Diego de la Encarnación ou Diego de Cisneros, car c'est du même auteur qu'il s'agit (Nº 548). Juan Marichal, dans son excellente étude sur « Montaigne en España » (NRFH, VII, 1957 ; réimpr. dans *La Voluntad de estilo*, Barcelona 1957), cite des formules significatives de Fr. Diego, encore carme déchaussé, dans l'épître dédicatoire de sa *Gramática* imprimée à Douai en 1624. Offrant cet ouvrage à un jeune noble espagnol qui avait fait l'effort d'apprendre le français, il presse ses compatriotes d'étudier au plus vite cette langue. Lui-même, dix ans plus tard, traduira le premier livre des *Essais*, non sans y joindre une cri-

tique de Montaigne et signaler les retouches nécessaires pour que cet auteur soit ramené dans ses écrits à la stricte orthodoxie à laquelle il avait été fidèle dans ses actes. Même ainsi, la traduction restera inédite. Marichal montre que Montaigne avait déjà, avant Cisneros, des lecteurs dans l'aristocratie espagnole, et soulignant l'admiration exprimée pour les *Essais*, dès 1635, par Quevedo, il suggère que celui-ci a pu influer sur l'entreprise de l'ex-carme. Mais ne peut-on admettre avec vraisemblance que même le polyglotte Quevedo a lu la *Gramática* de Fray Diego pour rationaliser sa connaissance du français ? Cisneros ne croyait pas seulement au bienfait, à la sécurité que procure en général la connaissance de la langue des étrangers qu'on fréquente (celui qui en est privé, « le hace furioso y temerario la sospecha de ser engañado con los que no entiende »), il jugeait, et M. Gonzalo Suárez a bien raison de rappeler ces formules, que la langue française « es la más dificultosa de Europa », mais aussi « la más dulce y persuasiva ». On nous excusera d'insister particulièrement sur un aspect secondaire, mais plutôt ignoré, du « siècle d'or » espagnol. Au « siècle des lumières » la francisation de la culture espagnole devient massive. C'est le siècle de Sobrino, comme le XIX^e^ sera celui de Salvá.

M. B.

L'auteur tient à remercier vivement son maître D. Dámaso Alonso, qui l'a guidé, M. Paul Guinard, Directeur de l'Institut Français de Madrid, qui l'a aidé dans son enquête, le personnel des bibliothèques d'Espagne et de France, qui lui a facilité son travail, le Prof. Enrique Canito, de Madrid, qui lui a fourni des indications du plus haut intérêt, et enfin, MM. Marcel Bataillon et Daniel Devoto, qui ont aidé, l'un par ses conseils, l'autre par ses renseignements, à vérifier et à compléter l'information sur les volumes conservés à Paris.

G. S. G.

I. GRAMMAIRES

1558

1. Meurier (Gabriel). Conjugaisons, règles et instructions mout propres et nécessairement requises pour ceux qui desirent apprendre François, Italien, Espagnol et Flamen dont la pluspart est mise par maniere d'Interrogations et Responses. 1 vol. (19 × 13) 28 ff. J. Van Waesberghe. Anvers. — B. N. Paris : Rés. X-955 (1).

1 *bis*. Meurier (Gabriel). Breve instruction contenante la manière de bien prononcer et lire le François, Italien, Espagnol et Flamen. Dans le même volume, 12 ff. (Du 29 au 43). Waesberghe, Anvers. — B. N. Paris : Rés. X-955 (2).

1565

2. Sotomayor (Baltazar de). Gramática con reglas muy provechosas y necesarias para aprender a leer y escrivir la lengua francesa conferida con la castellana. 1 vol. (14,5 × 9,5), 100 pp. Imprenta de Pedro de Robles y Francisco de Cormellas. Alcalá de Henares. — B. N. Madrid : R-9599.

1568

3. Meurier (Gabriel). Conjugaciones, arte y reglas muy propias y necesarias para los que quisieren deprender español y francés. 1 vol. (14 × 10) 32 pp. J. Van Waesberghe. Anvers. — B. N. Paris : Rés. X-2089.

1586

4. Reglas gramaticales para aprender las lenguas española y francesa, confiriendo la una con la otra, según el orden de las partes de la oración latinas. 1 vol. in-8°. Joseph Barnes. Oxford. — (Cité par Foulché-Delbosc : *Bibliographie Hispano-Française*. 1912 ; n^{os} 565 et 566. P. 161).

1624

5. Diego de la Encarnación (Fray). Gramática francesa en Hespañol. 1 vol. (15,5 × 9) 140 pp. Balthazar Bellero. Douay. — B. S^{te}-Geneviève. Paris : X-8°-475 ; B. N. Madrid : R-11952.

1626

6. Fabre (Antoine). Très utile grammaire pour apprendre les langues Françoise, Italienne et Espagnole. 1 vol. (14,5 × 9) 371 pp. François Corbellet. Paris. — B. N. Madrid : R-19069.

(Une autre impression de Rome en 1626. De Venise, 1627, 1637, 1649.)

1626

7. Sumarán (Juan Angel de). Thesaurus fundamentalis quinque linguarum (Latina, Hispanica, Gallica, Italica et Germanica). 1 vol. (20,5 × 16). Trois parties : 339, 145 et 152 pp. Wilhelm Ederi. Ingolstadt. — B. N. Paris : X-2203 ; B. N. Madrid : R-11832.

1635

8. Cisneros (Fray Diego de). Arte de Gramática francesa en Español. 1 vol. (14 × 9) 152 pp. Madrid. — B. N. Madrid : R-14672.

(*Diego de Cisneros* et *Diego de la Encarnación* sont une même personne et cette grammaire n'est qu'une deuxième édition de celle qui a été signalée au n° 5.)

1647

9. Gramática con reglas muy provechosas y necesarias para aprender a leer y escrivir la lengua francesa conferida con la castellana. 1 vol. (14,5 × 9,5) 72 ff. n/ch. Antonio Lacavalería. Barcelona. — B. N. Madrid : R-19340.

1666

10. Labresio de la Puente (Bartolomé). Paralellos de las tres lenguas : Castellana, Francesa e Italiana, dirigidos a los hijos de los Señores y de toda la Nobleza de España. Manuscrit in-8°. Paris.

(Cité par Viñaza : *Biblioteca Histórica de Filología Castellana* : n° 141, col. 578.)

1673

11. Billet (Pedro Pablo). Gramática Francesa, dividida en tres partes, la primera contiene los primeros rudimentos... la segunda comprehende un tratado muy por extenso de la oración... la tercera contiene un arte poética. 1 vol. (15 × 9,5) 183 pp. Zaragoza. — B. N. Madrid : 3/47623.

(Une deuxième édition très corrigée et augmentée fut imprimée à Madrid par Bernardo de Villadiego, en 1688. Il y a un exempl. de cette édit. dans la B. N. Paris (X-11545) et un autre dans la Nationale de Madrid (3/57521). Nous connaissons encore une troisième réimpression faite à Madrid en 1708). — B. N. Paris (X-11546.)

1674

12. Smith (J.). Grammatica Quadrilinguis or brief Instructions for the French, Italian, Spanish, and English Tongues, with the Proverbs of each Language. 1 vol. (18,5 × 10) 263 pp. Dorman Newman. Londres. — B. N. Madrid : 3/44396.

1688

13. Jarón (Juan Pedro). Arte nuevamente compuesto de la Lengua Francesa por la Española, según la nueva corrección de Richelet. 1 vol. (21 × 15) 45 pp. Lucas Ant° de Bedmar y Baldivia. Madrid. — B. N. Madrid : 3/38562.

1700

14. Columbanos (Francisco). Compendio útil y necesario sobre las advertencias para la pronunciación de la Lengua Francesa. 1 vol. in-4° ? Juan Piferrer. Madrid.

(Cité par A. Palau : *Manual del Librero*, n° 57343.)

1701

15. Méthode courte et facile pour apprendre en peu de temps le latin, le françois, l'italien, l'espagnol, l'allemand, le flamand, l'anglois et le polonois. Manuscrit in-8°, oblong, divisé en huit colonnes. — B. Mazarine, Paris : Ms-3789.

1703

16. Sobrino (Francisco). Grammaire nouvelle espagnole et française. 1 vol. (16,5 × 9,5) 464 pp. François Foppens. Bruxelles. — B. N. Madrid : 3/21609.

(Nouvelles éditions : Foppens, Bruxelles : 1712, 1717 ; une autre de 1740 ; de P. Witte, Paris 1740 ; de Sancha, Madrid 1793 ; une dernière d'Avignon, 1801.)

1707

17. Guilla Rubí (Abdón Senén) : Forma gramatical la qual contiene el modo como se ha de aprender a leer, y hablar la lengua Francesa. 1 vol. (15 × 10) 128 pp. Agustín Fernández. Madrid. — B. N. Madrid : 3/37228.

1714

18. Vayrac (Abbé de). El Arte Francés en que van puestas las reglas más acertadas sobre todas las partes de la oración, para aprender fácilmente y con brevedad a leer, pronunciar, escrivir y hablar la Lengua Francesa, según las definiciones de la Academia Francesa, el uso de la Corte y el dictamen de los más célebres gramáticos, con un tratado de poesía. 2 vol. (16,5 × 9) 453 y 964 pp. Pierre Witte. Paris. — B. N. Madrid : 3/31025-6.

1728

19. Núñez de Prado (Joseph). Gramática de la Lengua Francesa, dispuesta para el uso del Real Seminario de Nobles. 1 vol. (20 × 14,5) 360 pp. Alonso Balbás. Madrid. — B. N. Madrid : 3/48349.

(Plusieurs réimpressions : 1736, 1764, etc.)

1728

20. Torre y Ocón (Francisco de la). Nuevo Méthodo, breve, útil y necessario para aprender a escribir, entender, y pronunciar las dos principales Lenguas, Española y Francesa, dividido en dos Gramáticas, una Francesa explicada en Español, otra Española explicada en Francés. 1 vol. (20 × 14,5) 360 pp. Juan de Ariztia. Madrid. — B. N. Madrid : 3/20393.

1728

21. Courville (Antonio). Explicación de la Gramática Francesa. 1 vol. (15 × 10) 86 pp. Domingo Fernández. Madrid. — B. N. Madrid : 3/5054.

1745 ?

22. Courville (Antonio). Papel nuevo tocante a la mayor perfección de la Lengua Francesa. 1 broch. (13 × 9) 30 pp. Eugenio García de Honorato. Salamanca.

1745

23. Galmace (Antonio). Adiciones a la Gramática Francesa, que compuso el R. P. Núñez para el uso de los Cavalleros del Seminario de Nobles, con que brevemente se puede leer, entender, y hablar perfectamente el Idioma Francés, sin auxilio de Maestro. 1 vol. (14,5 × 10,5). Madrid. — B. N. Madrid : 3/59352.

1747

24. Le Gallois de Grimarest (Juan Enrique). Nueva Gramática Francesa con un nuevo méthodo para aprender a pronunciar. 1 vol. (19,5 × 14) 654 pp. Herederos de Martínez. Pamplona. — B. N. Madrid : 3/49566.

1748

25. Galmace (Antonio). Llave nueva y universal para aprender con brevedad y perfección la Lengua Francesa. 1 vol. (20 × 13,5) 348 pp. A. Pérez de Soto. Madrid. — B. N. Madrid : 3/50840 ; 2e éd. 1753. B. N. Paris : X-2394.

(Réimpressions : Paris 1753, 1767, 1775, 1783 ; Madrid 1754, 1764, 1766, 1769, 1776, une autre non datée (1778 ?), 1780, 1787.)

1752

26. Dacosta, fils (J.). Grammaire nouvelle françoise et espagnole en douze leçons dialogismes. — Gramática nueva francesa y española en doce lecciones dialogismas. 1 vol. (17 × 11) 303 pp. Reilly. Londres. — B. N. Madrid : 328363.

1763

27. Contaut (Pierre). Gramática española y francesa : Novísimo y selecto modo para aprender a hablar con perfección el Francés según reglas ajustadas al español y fáciles a los principiantes. 1 vol. (20 × 14,5) 542 pp. Imprenta del Diario. Madrid. — B. N. Madrid : 5/1418.

1781

28. Chantreau (Pedro Nicolas). Arte de hablar bien Francés o Gramática completa. 1 vol. (20,5 × 14) 343 pp. Imprenta Sancha. Madrid. — B. N. Paris : X-2398.

(2e éd. Sancha, Madrid 1786 ; 3e Madrid 1797 ; et autres à Bruxelles 1809, Madrid 1823, Lyon 1810, 1816, 1826 ; Paris 1824, 1826, 1829, 1834, 1841, 1859, etc.)

1799

29. Laurez de Mairán (Juan Tomás). Compendio Nuevo de Gramática Francesa. 1 vol. (20 × 15) 166 pp. Joseph Herrera. Madrid. — B. Facultad Filosofía y Letras de Madrid : M-17. J. 44-5.

(2e éd. Valladolid 1803.)

1801

30. Rueda y León (Mathías de). Gramática Francesa para uso de la Nación Española, sacada de los mejores autores franceses, especialmente de la Academia Francesa. 1 vol. (20,5 × 12,5). Trois parties : 132, 136 et 132 pp. s/1. — B. N. Paris : X-11564.

1806

31. Nueva gramática francesa para uso de la Nación Española o extracto de las gramáticas de Chantreau, Galmace y otros. 1 vol. (14,5 × 9,5) 176 pp. Joseph del Collado. Madrid. — B. N. Madrid : 1/10134.

1809

32. Martínez (Francisco). Le Nouveau Sobrino ou Grammaire Espagnole-Française, simplifiée et réduite à XIII leçons. 1 vol. (17 × 10) 264 pp. P. Beaume. Bordeaux. — B. N. Paris : X-14736.

(L'édit. de Sancha à Madrid de 1811 comprend XXII leçons (B. N.

Madrid : 2/16615 ; B. N. Paris 8 : X-3236) ; autres réimpr. de Bordeaux 1823, 1847 et 1850 ; de Paris 1854, 1855, 1857, etc.)

1810

33. Cormon (J. L. Barthélemy). Gramática Francesa al uso de los españoles. 1 vol. (19,5 × 12,5) 243 pp. B. Cormon y Blanc. Lyon. — B. N. Paris : X-11544 ; B. N. Madrid : 2/21229.

1811

34. Blondin (Jean Noël). Grammaire Polyglotte française, latine, italienne, espagnolle, portugaise et anglaise. 1 vol. (20 × 12,5) 103 pp. Doublet. Paris. — B. N. Paris : X-11177.

(2e éd., Paris, Brianchon, 1826. B. N. Paris : X-10623.)

1813

35. Novella (Pablo Antonio). Nueva Gramática de la Lengua Francesa y Castellana. 1 vol. (20 × 14) 204 p. Impr. España. Alicante. — B. N. Madrid : 1/44617.

1815

36. Monfort (Luis). Principios de Lengua Francesa para uso de los Españoles. 1 vol. (16 × 9,5) 300 pp. Impr. de Estevan. Valencia. — B. N. Madrid : 1/33868.

1815

37. Bouynot (Mauricio). Lecciones prácticas de Lengua Francesa o Nuevo Método para enseñar y aprender con más facilidad el Idioma Francés. 1 vol. (14,5 × 10) 463 + 13 pp. Muñoz y Compañia. Valencia. — B. N. Madrid : 1/32861.

(Plusieurs réimpressions dont la 4e de 1821 et la 6e de 1832.)

1817

38. Un Literato Español [1]. El Nuevo Chantreau o Gramática de la Lengua Francesa. 1 vol. (20,5 × 12,5) 408-92 pp. P. Beaume. Bordeaux. — B. N. Madrid : 2/87192.

1821

39. Sánchez Rivera (Juan). Grammaire Française de Lhomond. Enteramente refundida por Carlos Constante Letellier, profesor de Bellas Letras, acomodada al uso de los Españoles y enriquecida con un tratado completo de pronunciación y adiciones útiles. 1 vol. (15 × 9) 471 pp. Impr. J. Collado. Madrid. — B. Diputación de Barcelona : A-43-8v 129.

1824

40. Hamonière (G.). Arte de hablar bien el Francés o Gramática completa dividida en tres partes (pronunciación y ortografía, analogía y sintaxis, con un suplemento que contiene una nomenclatura muy

1. Probablement le poète Juan María Maury y Castañeda.

amplia ; las frases más precisas para romper en una conversación ; un tratado de la propriedad de las voces ; y algunas observaciones sobre el arte de traducir, etc. por D. Pedro Nicolás Chantreau, revisado y corregido por G. Hamonière. 1 vol. (21 × 13) 356 pp. J. Smith. Paris. — B. N. Paris : X-11556.

(6 réimpressions, Paris 1829-1859.)

1824

41. Cot (Lorenzo). Ejercicios prácticos de Gramática de Chantreau para aprender la Lengua Francesa. 1 vol. (13,5 × 9) 368 pp. N. Indar. Barcelone. — B. N. Madrid : 1/41150.

1825

42. Cot (Lorenzo). Rudimentos gramaticales en Francés y en Español extractos de la Gramática de Chantreau y otros, para aprender la Lengua Francesa. 1 vol. (14,5 × 9,5) 174 pp. Viuda de Pla. Barcelone. — B. N. Madrid : 1/32216.

1825

43. Berbreugger (Louis-Adrien). Curso de temas franceses o Gramática práctica. 1 vol. (16 × 10) xx + 255 pp. J. Duplessis. Paris. — B. N. Paris : X-21005 ; B. N. Madrid : 3/58389.

(Reimpr. Paris 1837, 1847, 1853, Barcelone 1848, etc.)

1826

44. Grimaud de Velaunde (Francisco). Método práctico para aprender los elementos de la Lengua Francesa. 1 vol. (17 × 10,5) 257 + 282 pp. Repullés. Madrid. — B. N. Madrid : 1/12150.

1826

45. Alemany (Lorenzo). Gramática Francesa titulada El Nuevo Chantreau. 1 vol. (17 × 10,5) 376 pp. Impr. Aguado. Madrid. — B. part. G. Suárez Gómez. Madrid. — Éd. 1843, B. N. Paris : X-20339.

(Réimpr. R. Vergues, Madrid 1835 ; N. Indar, Barcelone 1841 ; Victoria Soto, Madrid 1843.)

1829

46. Tramarria (Francisco). Gramática Francesa para uso de los Españoles. 1 vol. (20,5 × 13,5) 280 + 104 pp. E. Aguado. Madrid. — B. N. Madrid : 2/55926.

(Réimpressions : Madrid 1841, 1848 et 1859.)

1830

47. Un amante de la Juventud. Análisis gramatical y lógico de la Lengua Francesa. « Estos ejercicios son traducción del conocido Carlos Constante Letellier, mas... ha sido menester reformarlos y acomodarlos a nuestra lengua. » 1 vol. (14,5 × 9,5) vii-415 pp. Moreno. Madrid. — B. N. Madrid : 1/39489.

(2e éd. Rodríguez, Madrid 1840.)

1834

48. Un literato español. Gramática filosófica y literaria de la Lengua Francesa o Arte de hablar, escribir y traducir correctamente el Francés, escrita en castellano y dedicada a los Españoles que aspiran a poseer con perfección la Lengua Francesa. 1 vol. (20,5 × 14) 301 pp. Iguereta. La Coruña.

(C'est en réalité une réimpression de la Grammaire signalée au numéro 38, mais entièrement refondue et présentée sous ce nouveau titre pour l'édition espagnole.)

B. Part. de M. Suárez Gómez. Madrid.

1835

49. Morell (Agustín). Arte de traducir el Idioma Francés mandado según orden de S. M. para la enseñanza de los alumnos de la Real Escuela de Veterinaria de esta Corte. 1 vol. (15 × 20) 291 pp. Sanz. Madrid. — B. N. Madrid : 1/54397.

1835

50. Rovira (Miguel). Método Jacotot. Epítome de Francés para uso de los alumnos de la Enseñanza Universal. 1 vol. in-4°. Herederos de Roca. Madrid.

(Cité par D. Hidalgo. *Diccionario general de Bibliografía española*, V, p. 13.)

1835

51. Sotos Ochando (Bonifacio). Pronunciación del Francés sin maestro, con una tabla sinóptica de la pronunciación de la Lengua Francesa. 1 vol. (17 × 10) 119 pp. — la table. Paris. — B. Part. de M. Canito Barrera. Madrid.

1837

52. Ainsa y Royo (Manuel). Gramática práctica para hablar, leer, y escribir por principios gramaticales los idiomas castellano, francés e italiano, sin necesidad de maestros. Para uso de los españoles. 1 vol. (10 × 14,5) oblong. 430 pp. Valentín Terras. Barcelona. — B. Part. de M. Gonzalo Suárez. Madrid.

1840

53. Beauchemin (E. Hipólito de). Elementos de Lengua Francesa o Método práctico para aprender este idioma. 1 vol. (21 × 12,5) 356 pp. A. Bihourd. Paris. — B. N. Paris : X-20778.

1840

54. Jost (S.). Grammaire Polyglotte ou Tableaux synoptiques comparés des langues Française, Allemande, Anglaise, Italienne, Espagnole et Hébraïque. Accompagnés de la prononciation figurée et d'anotations philologiques, exégétiques et archéologiques à la portée de la jeunesse et des personnes qui veulent, sans maître, s'initier dans ces langues. 1 vol. (18,5 × 11,5) 120 pp. Baudry. Paris. — B. N Paris : X-26728 ; 2e éd. 1852. B. N. Madrid : 2/762 ; B. N. Paris : X-26729.

1841

55. Thiers (V.). Alfabeto Francés-Español o Nuevo Método para aprender a leer el Francés en seis lecciones. 1 vol. in-8°, 1.280 pp. B. Monfort. Valencia.
(Cité par D. Hildago : *Dic. Gral. Bibliog. Esp.* T. I, p. 45.)

1841

56. Puiggari (Pedro). Novísimo Chantreau o Arte de hablar bien el Francés. 1 vol. (21 × 12,5) 392 pp. Juan Bautista Alzine. Perpignan. — B. N. Paris : X-30833 ; B. N. Madrid : 1/68341.
[2e éd. Perpignan 1846 ; 3e éd., 1856.]

1841

57. Fournier (Gustavo). Gramática Francesa. 1 vol. (15,5 × 9,5) 110 pp. Salvador Albert. Madrid. — B. N. Madrid : 1/23539.

1842

58. Fossey (Mathieu). Método natural para aprender el Francés o para enseñarlo. 1 vol. (21 × 13) 120 pp. E. J. Bailly. Paris. — B. N. Paris : X-25282.
(2e éd. Paris, Bonaventure, Ducessois, 1855.)

1842

59. Bordas (Luis). Compendio de la Gramática de Pedro Nicolás Chantreau o elementos de Gramática francesa dispuestos para uso de la juventud. 1 vol. (15 × 9,5) 128 pp. Manuel Sauri. Barcelona. — B. N. Madrid : 1/39434.

1843

60. Piferrer (Francisco). Méthode pour apprendre en peu de jours à lire correctement le Français, à l'usage de la jeunesse espagnole. 1 vol. (21 × 14) 40 pp. Delsol. Toulouse. — B. N. Paris : X-34970.

1843

61. Torres y Busquer (José). Tratado de pronunciación francesa arreglado bajo un nuevo plan. 1 vol. 8°. J. M. Grau. Madrid.
(Cité par Hidalgo : *Dic. Gral. Bibliog. esp.* T. V, p. 46.)

1844

62. Anglada (Francisco). Gramática de la Lengua francesa para uso de los españoles. 1 vol. (18 × 13) 272 p. J. Verdaguer. Barcelona. — B. Diput. Prov. Barcelona : 43-8°-253.

1844

63. Domínguez (Ramon Joaquín). Nueva Gramática Francesa. 1 vol. (16 × 11,5) 249 pp. T. Aguado y Cía. Madrid. — B. N. Madrid : 1/42504.

1844

64. Rota (Antonio). Gramática Francesa o Arte de hablar y escribir bien el Francés sin estudiar más de lo necesario. 1 vol. -8°. Goyeneche. Pamplona.

(Citée par D. Hidalgo : *Dic. gral. Bibliog. esp.* T. III, p. 175.)

1844

65. Un profesor de Francés, Inglés e Italiano. Método nuevo para aprender el Francés sin Maestro en cuatro lecciones. Propio para los Militares, Abogados, Marinos, Médicos, Señoras, todos aquellos que pueden dedicar poco tiempo a un idioma que hasta ahora se han gastado meses y aún años para conocerlo medianamente. 1 vol. (15 × 10,5) 47 pp. M. Borrás. Barcelona. — B. part. de M. G. Suárez Gómez. Madrid.

1845

66. Alarcón (Juan). Novísimo Chantreau o Completa Gramática Francesa. 1 vol. -8°. J. Viana Razola. Madrid.

(Cité par D. Hidalgo : *Dic. gral Bibliog. esp.* T. IV, p. 210.)

1845

67. Bergnes de las Casas (Antonio). Novísimo Chantreau o Gramática francesa. 1 vol. (20 × 14) 424 pp. Oliveres. Barcelona.

(La première éd. citée par D. Hidalgo : *Dic. gral. Bibliog. esp.* T. IV, p. 210.)

4e éd. B. Diput. prov. Barcelona : 43-8v-213 ; 12e éd. 1867. B. N. Paris : 8° X-4932.

(Il y a de nombreuses réimpr. de cette grammaire ; nous avons pu constater jusqu'à la 23e qui date de 1903.)

1845

68. Cornellas (Clemente). Gramática Francesa teórico-práctica, para uso de los españoles, señalada de texto por el Gobierno. 1 vol. (21 × 14,5) 334 pp. Viuda de Mayo. Madrid. — B. N. Paris : X-23359 ; B. N. Madrid : 1/30100.

(2e éd. 1848 ; 3e Logroño 1850, etc. jusqu'au moins la 14e de 1882.)

1845

69. Martínez López (Pedro) et Carrión (Julián). Gramática Francesa y Española, conforme a las reglas de los mejores ideólogos de Francia. 1 vol. (18 × 10) xii + 276 pp. Maude et Renou. Paris. — B. N. Paris : X-28730.

1845

70. Sanzean. Nueva Gramática de la Lengua francesa. 1 vol. -8°. M. de Burgos. Madrid.

(Citée par D. Hidalgo : *Dic. gral. Bibliog. esp.* T. IV, p. 220.)

1846

71. Mendizábal (Joaquín). El Robertson español o sea Curso práctico-teórico de Lengua Francesa. 1 vol. (19 × 12,5). Impr. Yenes. Madrid. — Ed. de 1860 (Zaragoza). B. N. Madrid : 1/21216.

1847

72. Huard (P.). Curso de temas franceses o Gramática práctica dividida en dos partes : la primera contiene las reglas de la lengua francesa, con sus aplicaciones ; la segunda un ejercicio general sobre extractos de autores clásicos españoles que el discípulo ha de traducir en Francés por A. Berbreugger. (Voyez nº 43). 1 vol. (22,5 × 13,5) VII + 131 pp. Lasserre. Paris. — B. N. Paris : X-21007.

(C'est une troisième édition de Berbreugger revue et très améliorée par P. Huard.)

1847

73. Piferrer (Francisco). El idioma Francés puesto al alcance de todos. 1 vol. (23,5 × 14) 47, 43 et 132 pp. Pasaje del Iris. Madrid. — B. N. Madrid : 1/43848.

1847

74. Salvà (Vicente). Gramática para los españoles que deseen aprender la lengua francesa sin olvidar la propiedad y el giro de la suya. Con un vocabulario lógico y figurado de varios idiotismos de la lengua francesa. 1 vol. (18,5 × 11) 336 pp. Impr. Elaye. Libr. Salvá. Paris. — B. N. Paris : X-31670.

1848

75. Gaytté (Estevan). Glosología Francesa. 1 vol. (20 × 13,5) 416 pp. M. Monier. Madrid. — B. N. Madrid : 2/4172.

1848

76. Gil y Olmo (Juan). Compendio gramatical para enseñar y aprender el francés con la mayor brevedad y el mejor fruto posible. 1 vol. (8º). Viuda Sanchiz e Hijos. Madrid.

(Cité par D. Hidalgo : *Dic. gral. Bibliog. esp.* T. II, p. 44.)

1849

77. Vila e Yglesias (Francisco). El nuevo méthodo, Gramática de la lengua francesa para uso de los españoles o Arte de hablar y escribir bien dicha lengua y adquirir en breve tiempo una perfecta pronunciación por medio de un claro y sencillo sistema. 1 vol. (22 × 15,5) 308 pp. Viuda e Hijo de Sierra. Barcelona. — B. N. Paris : X-33058.

(Une autre éd. en 1861.)

1849

78. D. F. A. D. Gramática francesa en Compendio filosófico. 1 vol. (15,5 × 10) 128 pp. Librería Cuesta. Madrid. — B. N. Madrid : 1/26814.

1850

79. Vila e Yglesias (Francisco). El desarrollo de la pronunciación francesa y recopilación literaria. 1 vol. (19 × 12,5) 229 pp. B. Bassas. Barcelona. — B. N. Paris : X-33057.

(Une autre éd. en 1861.)

1850

80. Torrecilla (Pedro María de). Chantreau reformado. Nueva gramática compuesta y arreglada conforme a las reglas y decisiones de la Academia Francesa... con un suplemento que contiene las frases más precisas para romper en una conversación, un Tratado de las propiedades de las voces, algunas observaciones sobre el arte de traducir y un curso de temas. 1 vol. (18 × 12) 611 pp. Rosa, Bouret y Cía. Paris. — B. N. Paris : X-32663.

(Sans date, mais probablement antérieure à 1850.)

18..

81. Almacén de principiantes para el estudio de las lenguas Española y Francesa. 2 vol. (14,5 × 9,5) 480 + ? pp. B. Cano. Madrid. — B. part. de M. Canito Barrera. Madrid.

(à suivre).

G. Suárez Gómez.

CHRONIQUE

Maurice Bémol. — Maurice Bémol, qui, au cours des années passées, s'était conquis une place de choix dans la grande famille des comparatistes, vient d'être enlevé brutalement à l'affection des siens.

Né le 17 septembre 1900, ancien élève de l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud, il avait été reçu premier en 1929 à l'agrégation d'allemand. L'année suivante, il entrait dans la carrière administrative, où il allait exercer durant quinze ans les fonctions d'inspecteur d'Académie, avant de revenir à l'enseignement actif en 1945 comme professeur de Première supérieure.

Cependant, Maurice Bémol se sentait attiré depuis longtemps par la poésie française, ou plus exactement par le génie poétique de Paul Valéry, avec lequel il allait désormais vivre dans une véritable communion de pensée. Non seulement, en effet, il lui consacrait ses deux thèses de doctorat, mais il devait publier encore par la suite deux volumes de *Variations sur Valéry*, puis une pénétrante plaquette, *La Parque et le Serpent*, sans compter de nombreux articles sur les influences étrangères subies par le poète. Chemin faisant, et par une démarche naturelle, ce fin germaniste épris de poésie française se tournait ainsi peu à peu vers la littérature comparée.

C'est à ce titre qu'en 1951, il avait été nommé professeur à l'Université de la Sarre, qui commençait alors à affirmer son caractère européen. Dès lors, placé au point de rencontre des littératures romanes et des littératures germaniques et anglo-saxonnes, Maurice Bémol sut rapidement convaincre ses collègues allemands, par le succès même de son enseignement, de l'importance de la littérature comparée comme discipline autonome. Au point que, en 1957, lorsque les événements politiques firent de l'Université de la Sarre une université allemande, loin de songer à remettre en question l'existence de la chaire qu'il occupait avec tant d'autorité, celle-ci proposa à son titulaire un contrat sans limitation de durée.

C'est dire l'estime dont jouissait Maurice Bémol auprès de ses collègues, tant allemands que français, ou représentant d'autres nationalités. Dans des circonstances parfois délicates, sa réserve, sa dignité, son tact, en même temps qu'une parfaite probité scientifique, lui

avaient acquis la confiance totale de ses pairs, ainsi que l'affection de ses étudiants. Aussi est-ce avec une réelle stupeur et une émotion profonde que l'on apprit, tant à l'Université de la Sarre qu'à la Faculté des Lettres de Nancy où, depuis peu, il occupait également la chaire de littérature comparée, la nouvelle de sa mort soudaine, survenue presque dans l'exercice de ses fonctions.

Maurice Bémol était un modeste. Il avait décliné à plusieurs reprises les honneurs du décanat, pour des raisons de santé, — qui n'étaient, hélas ! que trop justifiées, — mais aussi, sans doute, pour se consacrer entièrement à ses études et à ses étudiants. Travailleur acharné, il avait su grouper autour de lui dans son séminaire, à la manière allemande, de nombreux élèves, qu'il initiait à nos méthodes. Érudit scrupuleux, cheminant pas à pas, il élargissait cependant d'année en année le champ de ses investigations, qui l'avaient conduit récemment à publier un premier *Essai sur l'orientation des littératures au XX^e siècle*. C'est donc un chercheur et un professeur en pleine activité qui disparaît avec lui. Notre *Revue*, à laquelle il avait souvent apporté le concours de son jugement lucide, ressent tout particulièrement cette perte, et s'associe avec émotion au deuil de sa famille et de ses amis.

Guy Michaud.

Jean-Joseph-Achille Bertrand (1884-1960), dont le décès est survenu à Carcassonne le 14 décembre 1960, s'était placé au premier rang des comparatistes français par deux importantes thèses publiées en 1914 : *Cervantès et le romantisme allemand* (Alcan) et *Ludwig Tieck et le théâtre espagnol* (Rieder). Spécialiste des rapports littéraires hispano-allemands, Bertrand avait consacré d'intéressantes notes aux rapports de Goethe et de Schiller avec l'Espagne : « Goethe en Espagne » (*Mélanges Baldensperger*, Paris, 1931), « El mayor amigo de España : W. Goethe » (*Revista de ideas estéticas*, Madrid, avril-juin 1950), « Encuentros de Schiller con España » (*Clavileño*, septembre-octobre 1955). Ses études sur les grands hispanistes allemands mériteraient d'être réunies en volume : les plus importantes se rapportent à Dieze (*Bulletin Hispanique*, octobre-décembre 1922 ; *Clavileño*, février 1950), Bouterwek, Buchholz (*Bulletin Hispanique*, avril-juin 1921), à divers voyageurs allemands (*Bulletin Hispanique*, 1921), Herder (*Bulletin Hispanique*, juillet-septembre 1922), Murr (*Bulletin Hispanique*, 1928), Fastenrath (*Bulletin Hispanique*, 1929), Guillaume Schlegel (*Clavileño*, septembre-octobre 1954), Frédéric Schlegel (*Clavileño*, septembre-octobre 1955), Bertuch (*Clavileño*, mars-avril 1954). En 1935, Bertrand avait publié dans le *Bulletin Hispanique* une étude brève et synthétique sur ce sujet : « L'hispanisme allemand (XIX^e et XX^e siècle) » (t. XXXVII, 2, pp. 220-235).

Bertrand avait également apporté de notables contributions

dans deux autres domaines : celui des études cervantines et celui de la connaissance de la Catalogne en France. Orienté vers Cervantès par ses premières recherches, il lui avait consacré une partie de l'activité de ses dernières années. C'est ainsi qu'étendant le champ de sa thèse principale, Bertrand avait publié en espagnol un *Cervantes en el país de Fausto* (Ediciones de cultura hispánica, Madrid, 1950). Il collaborait d'autre part régulièrement aux *Anales Cervantinos* qui avaient publié de lui « Génesis y desarrollo de la concepción romántica de Don Quijote en Francia » (t. IV et V, 1954, 1955, 1956), ainsi qu'un article sur *Bouterwek* (t. VII, 1958).

Directeur de l'Institut Français de Barcelone pendant de nombreuses années (1922-1935), Bertrand nous laisse d'intéressants livres en rapport avec ce long séjour : *Barcelone cité d'art et de science* (Barcelone, Librairie française, 1932), *La littérature catalane contemporaine, 1833-1925* (Barcelone et Paris, Les Belles-Lettres, 1933), *Sur les vieilles routes d'Espagne : les Voyageurs français* (Anvers et Paris, Les Belles-Lettres, 1931).

Agrégé d'allemand, J. J. A. Bertrand avait occupé de hautes fonctions à partir de 1935 : directeur de l'Instruction publique en Indochine (1935-1938), recteur de l'Université de Besançon (1938-1944), secrétaire général du ministère de l'Éducation nationale (1944-45). Retraité depuis 1945, il s'était installé dans sa province natale, où il vient de mourir.

R. Pageard.

L' "European Association for American Studies" a tenu à Bellagio, du 27 au 30 septembre 1960, sous les auspices de la Fondation Ford, un colloque international sur l'image des États-Unis en Europe après la première Guerre mondiale. Les spécialistes de pédagogie étudièrent l'impact des théories de John Dewey ; les historiens, la réputation de Wilson pendant les négociations qui conduisirent au Traité de Versailles ; et les spécialistes de littérature, l'accueil des romans de Hemingway. Lars Ahnebrink (Upsal), Roger Asselineau (Sorbonne), Helmut Papajewski (Cologne) et Sigmund Skard (Oslo) lurent des communications sur le retentissement des œuvres de ce romancier dans leurs pays respectifs. Ces communications, complétées par des articles sur la réputation de Hemingway en Grande-Bretagne et en Italie (par Mario Praz), seront publiées ultérieurement.

R. A.

« Au pays de Stendhal ». — Tel fut le titre métaphorique de la *Mostra stendhaliana* présentée au Palazzo Madama de Turin en novembre-décembre 1960, sous les auspices de l'*Associazione universitaria italo-francese* et de plusieurs revues spécialisées, dont le *Stendhal Club* et les *Studi Francesi*. — Pour donner tout le relief nécessaire à la personnalité « franco-italienne » de Stendhal, des con-

férenciers prirent à charge de traiter, dans le cadre même du musée, trois thèmes bien caractéristiques : V. del Litto, *Stendhal et Grenoble* ; Pierre Jourda, *L'art de Stendhal dans les « Chroniques italiennes »* ; Carlo Pellegrini, *Waterloo : dalla realtà storica alla transfigurazione stendhaliana.*

Conférences. — M. R. Lebègue, membre de l'Institut, a fait à l'Université de São Paulo des cours sur l'Humanisme et la Renaissance en France et sur la littérature baroque française. Aux Universités de Rio de Janeiro, de Belo Orizonte, de Bahia et de Recife, il a donné des conférences sur Rabelais humaniste, sur l'art et la littérature baroques, et sur Chateaubriand et l'Amérique.

La vie italienne au XVIII^e siècle a fait l'objet d'une série de cinq conférences organisées à Paris, sous les auspices de l'Ambassade d'Italie, par les *Entretiens culturels franco-italiens*, en novembre-décembre derniers, à l'occasion de l'Exposition d'art italien ouverte au Musée du Petit Palais. Deux de ces conférences touchaient particulièrement à nos études : *La vie littéraire*, par M. Paul Renucci ; et *La vie artistique*, par M. André Chastel.

La Littérature française à Pise. — Tel est, à peu près, le sens des *Saggi e ricerche di letteratura francese* dont l'Université de Pise vient de publier un 1^er volume (Milano, Feltrinelli, 1960), sous la direction de G. Mancini et A. Pizzorusso. On y a réuni six remarquables études, dues à R. de Cesare *(Balzac nel febbraio 1836)*, C. Pellegrini *(Le riviste fiorentine del primo Novecento e gli scrittori francesi contemporanei)*, Cl. Pichois *(Un roman méconnu et inachevé de Choderlos de Laclos)*, A. Pizzorusso *(Dialoghi e riflessioni di Pierre de Villiers su alcuni generi letterari)*, J. Rousset *(Madame Bovary ou le « livre sur rien »)*, B. Weinberg *(L'Anabase de Saint-John Perse)*. C'est avec une réelle satisfaction « comparatiste » que nous signalons l'inauguration de ces nouvelles recherches et collaborations franco-italiennes, auxquelles nous souhaitons une longue et féconde carrière.

Le Siècle de Louis XI fournira le thème du « Stage international d'Études humanistes » qui aura lieu, du 3 au 22 juillet prochain, à Tours, dans le cadre du Centre d'Études supérieures de la Renaissance, que préside M. Pierre Mesnard. — M. Raymond Lebègue, de l'Institut, assume la direction littéraire de ce « Stage », dont MM. E. Lavelleye (Louvain) et Boris Lossky vont organiser la section artistique.

Le gérant : Marcel Didier.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — (D. 7901)

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Publications périodiques.

Bulletin signalétique : *3e Partie* (trimestrielle) [Philosophie. — Sciences Humaines]. Abonnement annuel : France : 50 NF. — Étranger : 60 NF. Tirage à part (3e Partie) :

	France.	Étranger.
Sociologie	18 NF	23 NF
Histoire des Sciences et des Techniques	12 NF	16 NF
Psychologie	22 NF	25 NF

Abonnement : Centre de Documentation du CNRS, 15, Quai Anatole-France, Paris-7e. — C.C.P. Paris 9131-62. Tél. SOLférino 93-39.

Ouvrages.

Maget. *Guide d'étude directe des comportements culturels*	17,50 NF
M. Richard. *Répertoire des bibliothèques et des catalogues de mss. grecs*	22 NF
G. Vajda. *Répertoire des catalogues et inventaires de mss. arabes.*	4,50 NF
M. Richard. *Inventaire des mss. grecs du British Museum*	9,00 NF
G. Vajda. *Index général des mss. arabes musulmans de la Bibliothèque Nationale de Paris*	24,00 NF
Elisabeth Pellegrin. *La bibliothèque des Visconti-Sforza au XVe siècle*	24,00 NF
Catalogue des mss. en écriture latine, par Ch. Samaran et R. Marichal. T. I. Musée Condé et Bibliothèques parisiennes.	90,00 NF
M. Cohen et A. Meillet. *Les langues du Monde* (2e éd.)	64,00 NF
J. Vendryès. *Lexique étymologique de l'Irlandais ancien* (Fasc. A)	12,00 NF
Henriette Psichari. *La prière sur l'Acropole et ses mystères*	10,00 NF
Marie-Jeanne Durry. *Autographes de Mariemont.* Ire Partie, T. I. De Jean Rolin à Mme de Pompadour. — T. II. De Vauvenargues à Dolomieu. IIe Partie, T. I. De Boufflers à Lamennais. — T. II. De Marchangy à Victor Hugo	70,00 NF

Les Cahiers de Paul Valéry. Volumes : 1° reliés, 1.600 NF (640 NF à la commande et 30 NF à la parution de chacun des volumes) ; 2° sous étuis, 1.740 NF (780 NF à la commande et 30 NF à la parution de chacun des volumes).

Musique et Poésie au XVIe siècle	16,00 NF
Les Fêtes de la Renaissance, I	30,00 NF
Les Fêtes de la Renaissance, II	45,00 NF
La Renaissance dans les Provinces du Nord	11,00 NF
La Musique de Scène de la troupe de Shakespeare	21,00 NF
Mélanges Jamati. — Création et Vie intérieure	13,00 NF
Visages et perspectives de l'Art Moderne (Peinture, musique, poésie)	12,00 NF
La mise en scène des œuvres du passé	19,00 NF
Le Théâtre moderne. Hommes et Tendances	22,00 NF
Réalisme et Poésie au Théâtre, 1960	24,00 NF

Renseignements et vente au Service des Publications du CNRS, 15, Quai Anatole-France, Paris-VIIe. — C.C.P. Paris 9061-11. — Tél. SOLférino 93-39.

LA SENSIBILITÉ RELIGIEUSE DE CLARÍN

Reflets de Goethe et de Leopardi.

Clarín a laissé un témoignage précieux dans un conte dont la publication se poursuivit en feuilletons de plus en plus espacés, de 1890 à 1891, dans *La Ilustración Ibérica*, et qui resta finalement inachevé [1]. Il ne semble pas douteux que Clarín y mêle des souvenirs personnels à ceux de son héros imaginaire, le professeur Narciso Arroyo, qui écrit ses mémoires. L'auteur a alors trente-huit ans. L'inquiétude mystique s'exprime, grandissante, dans ses écrits. Sa santé devient de plus en plus précaire. Il n'a plus que dix ans à vivre. Et le conte de *Cuesta Abajo* s'ouvre sur le drame d'un adolescent qui découvre le vide et l'inutilité du monde en prenant contact avec l'athéisme d'un « esprit-frère », celui de Leopardi. Ses effusions fraternelles, son recours désespéré à la Vierge Marie et le scepticisme qui en résulte, servent de préambule à une mystérieuse histoire d'amour, commencée — et oubliée — bien des années auparavant, dans la lumière étrange d'une énorme lune rousse, entre deux jeunes enfants portés dans les bras de leurs parents. Mais Clarín n'a pas achevé cette histoire et nous gardons l'impression d'une recherche interrompue, orientée simultanément vers l'amour divin et vers l'amour profane, dont nous pensons trouver l'aboutissement dans des textes plus tardifs. Voyons d'abord les détails précis de cette adolescence « sentimentale et visionnaire ».

1. *Cuesta Abajo*, in *La Illustración Ibérica*, 15 mars 1890, nº 376, p. 166. — 12 avril 1890, nº 380, p. 230. — 26 avril 1890, nº 382, p. 262. — 10 mai 1890, nº 384, p. 294. — 16 août 1890, nº 398, p. 518. — 23 août 1890, nº 399, p. 534. — 4 octobre 1890, nº 405, p. 630. — 11 octobre 1890, nº 406, p. 646. — 7 février 1891, nº 423, p. 86. — 18 avril 1891, nº 433, p. 244. — 6 juin 1891, nº 440, p. 356. — 25 juillet 1891, nº 447, p. 470.

Après avoir passé par une longue fièvre nerveuse, le héros de Clarín se trouva sur le rivage de l'adolescence en proie à une « tristesse millénaire et suavement apocalyptique ». Le monde était devenu vieux tout à coup. « Un essaim de points opaques, sorte de voie lactée d'étoiles éteintes », s'interposait entre lui et les choses. C'était là le plus douloureux, le symbole de la ruine universelle, de sa propre ruine, surtout ; c'était le signe que la vie n'était plus belle et n'était pas pour lui. Ses rêves de gamin ambitieux l'avaient fui et il se retrouvait, relevant de maladie, comme Gil Blas abandonné de ses doublons. Ses poésies restaient inachevées : comment poursuivre, quand le désespoir est total dès les premiers vers ? Or, après une enfance marquée par une imagination épique et dramatique, l'âme de l'adolescent n'était plus que lyrisme. Auparavant, il lisait des romans d'aventures et de passions, des livres d'histoire et de politique, des récits de voyages et même un peu de philosophie, des poèmes et des vers classiques qu'il ne comprenait pas toujours. Il aimait à montrer son érudition, et son imagination s'enflammait. Il narrait des contes inventés dans l'exaltation du récit. Il écrivait, par douzaines, des comédies et des drames qu'il jouait avec ses camarades dans des greniers ou de petits théâtres privés. La maladie emporta tout : théâtre, lectures, et même l'orthographe qu'il fallut réapprendre en partie.

L'esprit fut plus lent à se remettre que le corps. Et c'est alors qu'un jour d'été, à la campagne, il mit la main sur une petite édition de luxe des poèmes de Leopardi. Une notice sur la vie du poète l'accompagnait :

> Pour la première fois mon âme fut atteinte par l'idée de l'athée, de l'athée honnête, digne d'affection, de l'athée frère. Leopardi ne croyait pas en Dieu, ne tournait pas les yeux vers la Providence ni vers le Père spirituel ; c'était pour moi, alors quelque chose d'horrible, et cependant, dans mon cœur intolérant et innocent, une pitié infinie naissait et, comme un péché, une intimité très douce, quoique désespérée, s'établissait dans la douleur du solitaire de Recanati. (N° 380, p. 230)

Les réflexions de l'écrivain de 1890 se mêlent aux souvenirs : l'ennui de Leopardi n'est pas celui que Schopenhauer donne en apanage aux âmes inférieures. La sensation de vide qu'il éprouve n'a rien de commun avec celle des joueurs d'échecs, due simplement à une absence d'espace dans l'imagination. Mais il est un ennui — causé par des négations et des doutes qui ne sont point le fait des âmes vulgaires — auquel son objet et la douleur qu'il cause confèrent une certaine dignité. L'athéisme de Leopardi est un des plus tristes : « C'est l'athéisme d'un rêveur, d'un mystique sans divinité, c'est-à-dire l'infini comme théâtre, mais sans

personnage et sans drame. » C'est l'athéisme le plus sympathique de toute la poésie moderne. L'athéisme de Shelley est une thèse philosophique belliqueuse, une sorte de palingénésie. Celui des poètes indouistes amis du nirvâna semble à Clarín moins immédiat, moins *senti* que celui de Leopardi, et surtout moins douloureux, plus distrait ; ces orientalistes rêvent plutôt qu'ils ne s'ennuient ; libérés d'angoisse métaphysique, ils rêvent de formes belles. Mais celui de Leopardi est toujours lié à un spiritualisme qui trouve la nature inerte et stupide après la mort de Dieu. Et Clarín n'oubliera jamais le jour, l'heure, l'endroit où lui fut révélé le poème qui symbolise le mieux cette poésie : la chanson du berger à la lune dans la plaine d'Asie [1].

Il fait alors un récit effrayant. Par une matinée de septembre, il se sentit étouffer de tristesse : si le monde devait continuer à lui apparaître « aussi inutile, aussi décomposé, aussi illogique, aussi divisé en molécules sans cohésion entre elles », il lui serait impossible de vivre. Il entraîna sa mère au dehors. Sa compagnie le distrayait de son hallucination *intérieure*, de sa folie *ineffable et passagère*, et lentement, grâce à elle, il revenait à la « réalité saine, consistante, continue ». Ils s'assirent sur un petit mur. L'angoisse intellectuelle était passée quand, tout à coup, une souffrance physique le remplit de terreur. Il sentait sa vie s'en aller. Il la sentait passer à travers son dos et le fuir. C'était pire que la mort. Il tombait en arrière et s'éloignait de sa mère, qu'il laissait attachée à la matière, impuissante à lui venir en aide, elle dont les bras ne pouvaient plus atteindre la région où naissait l'angoisse. Il s'enfonçait davantage, revenait à sa première enfance, mais en s'éloignant du sein maternel, et il tombait dans le néant. Il revint à lui parmi les baisers, les larmes et l'odeur de la fleur d'oranger : « les vertus de l'oraison, disait sa mère, sont bonnes pour les croyants, et celles de la fleur d'oranger pour les nerveux » ; et le remède parfumé fut si souvent employé qu'il en vint à suggérer au malade la douce sécurité du giron maternel.

Alors survint, sans cause, une réaction de joie. Le jeune homme, déjà sans illusions, ne se méprenait pas sur le sens de ce nouveau

1. Il est fort possible que le conte de *Cuesta Abajo* ait agi directement sur l'imagination de Unamuno, dont l'œuvre atteste, quelques années plus tard, la profonde influence de Leopardi. Les plaintes du berger d'Asie inspirent à Unamuno une méditation qui part de l'angoisse métaphysique du néant et parvient à la conscience de Dieu, grâce à un sentiment de compassion qui s'étend à tout l'univers. Cf. « *Aldebarán* », *de Unamuno. De la noche serena a la noche oscura*, por Diego Catalán. Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, IV, pp. 43-70, Salamanca, 1953. Mais Unamuno développe une thèse, tandis que le cheminement de la pensée de Clarín est lié à une expérience qui recouvre plusieurs années.

symptôme, tout aussi défavorable que la douleur, mais il avait appris à savourer le bonheur *positif* de l'instant. L'écrivain de 1890 ajoute un conseil de sagesse dont nous savons maintenant mesurer l'amertume : on ne doit pas retrancher de la vie les joies que rien ne cause, car elles ont en elles-mêmes leur raison d'être, ce qui est bien leur cause la plus constante. Il voit les conséquences de cette vérité en philosophie : les *ascétismes*, les *pessimismes* ne doivent pas jeter au vent les arguments des âmes joyeuses *quand même* [1]. Mais il rectifie aussitôt : il faut aussi se garder de donner un sens métaphysique aux rafales passagères de bonne humeur qui viennent aérer de temps en temps « la prose faisandée de l'existence ». A mesure que l'auteur se fait vieux, il « incline vers un empirisme spirituel, vers un épicurisme de bon ton, moral et doux ». Des points de suspension interrompent, à notre regret, les confidences révélatrices d'un homme modelé par la souffrance. — Il reprend le fil de ses souvenirs :

> La crise nerveuse passée, je revins ce jour-là au domaine de mon esprit joyeux, vibrant comme une plaque sonore à toutes les impressions de la lumière, des sons, des parfums, du contact. Heures mémorables d'harmonie intérieure, où la présence de la réalité se transforme en musique et où l'âme devine le timbre de toute chose, où elle écoute les grandioses symphonies de la nature *latente*.

Tant d'excitations se résolvaient toujours en poésie : la lecture à haute voix de poèmes choisis, dans une solitude propice, amenait les larmes, les effusions de tendresse et le sens intime, essentiel, de toute lecture, se liait à un sentiment de charité très vif et ineffable. L'humoriste intervient pour donner des conseils pratiques : il ne voudrait pas induire les pédagogues à se servir d'un tel procédé pour attendrir artificiellement les enfants des écoles ; il ne voudrait pas que la lecture des grands poètes serve à fabriquer une part de sentiments humains qui, rassemblés, assurent à l'État de grandes doses d'abnégation et de *sentimentalismes* publics. Cette idée provoque un jaillissement de plaisanteries fort amusantes dont nous rapporterons seulement cette confidence : après une adolescene sentimentale et visionnaire, le héros de *Cuesta Abajo* parvint à un endurcissement viril qui le rendit capable d'être auteur satirique. Trait qui confirme l'authenticité autobiographique du roman.

Pour assouvir sa faim de poésie, le jeune homme se mit donc en quête d'un poète bien émouvant, « un de ceux qui parlent le mieux des choses les plus intimes », et il emporta comme une proie les

1. En français dans le texte.

poèmes de Leopardi — ses préférés, cette année-là — à l'endroit le plus secret du jardin : une grotte artificielle, fraîche et ombreuse faite par les enfants avec du laurier dans un trou du vieux mur. Curiosité dangereuse : il voulait tenter une épreuve de force entre sa joie toute neuve et la tristesse du poète en nourrissant l'espoir absurde d'une revanche, comme si le poète et son livre avaient été vivants : « Voyons qui sera le plus fort. Voyons s'il me communique, comme toujours, son angoisse, ou si je réussis à infiltrer dans ces feuilles glacées l'esprit d'amour et de foi dont je suis inondé ». « Absurdité » s'exclame l'auteur d'âge mûr. Mais nous, nous reconnaissons avec bonheur, dans l'adolescent lyrique, l'instinct du combat corps à corps que le critique soutint toute sa vie jusqu'à épuisement de sa santé débile. Le jeune halluciné lut d'abord, en voulant oublier qu'il le connaissait, le poème du *Samedi au Village*, « l'un des plus sublimes chants à l'espérance qu'ait jamais inspiré à un être humain la déception éternelle ». Le zèle du catéchiste ne fut pas refroidi par l'impression aigre-douce qu'il éprouva. Poursuivant la lecture, il parvint — moment solennel — à la poésie où Leopardi chante la *renaissance* de l'illusion [1], et le miracle se produisit :

Meco ritorna a vivere
La piaggia, il bosco, il monte ;
Parla al mio core il fonte,
Meco favella il mar.

Ma joie, ma foi, mon amour se communiquaient donc au poète mort ! Il me suivait, il aimait aussi et comprenait la beauté et la bonté du monde !

L'exaltation absurde de ce moment est gravée dans le souvenir du professeur qui a oublié certaines scènes culminantes de sa vie : sa première déclaration d'amour, sa première communion... Il le rappelle avec humiliation. Pourquoi ? « Hélas, parce que je suis, plutôt qu'un homme, une entéléchie de la Faculté des Lettres ! » Mais quand il parvient aux vers bien connus :

So che natura è sorda,
Che miserar non sa...

l'ombre se fit tout à coup, « et je restai glacé, loin de la lumière et de ma joie et du *solide* fondement de ma foi rationnelle qui, une minute auparavant m'incitait à convertir le livre à mes illusions ».

Suit alors une longue digression qui dissuade les jeunes imprudents de lutter avec les grands hommes. Conseils de pédagogie absolument correcte, cette fois, — Clarín le souligne avec malice.

1. *Il Risorgimento.*

La lutte est inégale. On ne peut résister à la force de leur autorité, aux éléments d'énergie et de volonté qu'ils mêlent à leurs idées et on prend leurs opinions pour l'impératif de la raison. L'auteur fait cette réflexion, remarquable de la part d'un libéral ami de Castelar : « Si Hegel a eu tant d'influence sur la pensée moderne, c'est en partie, mais seulement en partie, à cause de cela. » Tous ces doutes, toutes ces négations affligeantes dont l'homme moderne se plaint, Clarín doute qu'ils soient proprement rationnels. Le scepticisme de quelques-uns suffit à entraîner une infinité de pauvres diables. Il propose donc aux jeunes penseurs une méthode de chimiste : on doit séparer les éléments rationnels du mélange sentimental et phraséologique, et repousser l'*opium* que la volonté met dans les idées pour les rendre plus efficacement communicatives : « Jeunes gens au cœur fort et généreux, pensez que, souvent, lorsque vous croyez méditer, vous aimez ! »

Et le jeune lecteur de Leopardi ne faisait pas autre chose, cet après-midi-là ! Le malheureux solitaire de Renacati avait sur son cœur une autorité souveraine, et quand il lut, ou plutôt relut, les plaintes adressées par le berger d'Asie à la lune, sa compagne dans « l'ennui inutile » :

> Comme dans un puits je retombai, la tête la première, dans mon angoisse ordinaire et je retrouvai l'état normal de triste convalescence de mon âme. Mais désormais, j'emportais pour accompagner mon appréhension nerveuse dans ce marasme affligeant, un dogme poétique, une légende métaphysique : la forte chaîne de toute une philosophie didascalique me retenait au fond de mon désespoir d'adolescent maladif. (N° 384, p. 294)

Il se compare aux disciples enthousiastes et candides de la première philosophie ionique, « qui était mi-poésie et fantaisie réflexible », et de même que Thalès, Anaximène, Anaximandre, Héraclite, etc., disaient que tout était eau, air ou feu, le berger de Leopardi et son jeune disciple disaient, « comme s'ils l'avaient vu », que tout était ennui. Ces plaintes rendaient aussi évidentes qu'une démonstration mathématique l'infinie vanité de tout.

Les confidences se poursuivent, lucides, enrichies par la réflexion du romancier. On est saisi par l'aspect désarmé de cette adolescence souffrante et de voir un esprit si doué rendu aussi vulnérable par les épreuves de la maladie. Car l'auteur, méditant en 1890 sur sa situation présente, voit maintenant les conséquences de « la grande douleur d'avoir trouvé le monde inutile à dix-sept ans ». Il avoue ne s'en être jamais libéré :

> Lorsque beaucoup plus tard je crus dans la vie et que j'allais voter dans les *comices*, que je gérai mon bien, peu important, il est vrai, que je me risquai à jouer la carte du progrès, que je me décidai à écrire un traité d'Esthétique...

toutes ces choses, et bien d'autres encore du même genre, je les fis en jouant un brin de comédie que j'essayais de me cacher à moi-même. Depuis les tristesses sérieuses de mon adolescence, je me trouve un certain air d'acteur toutes les fois que je suis content. Une voix secrète et mélancoliquement moqueuse me dit : — Ah, comédien ! — tandis qu'une autre voix, secrète elle aussi, et peut-être plus profonde, me dit : — Tu fais bien, comédien, continue.

La vie de la conscience est dramatique. Cette fois, nous sommes en mesure de connaître le rythme intérieur de l'action et la résonance de son dynamisme dans l'âme de Clarín, ou du personnage qui lui sert de truchement : le chant naturel et fascinant du désespoir et, greffée comme une dissonance, la volonté d'action. On ne peut guère accuser Clarín d'avoir apporté une adhésion naïve à l'optimisme libéral.

Une nouvelle digression répond plaisamment aux critiques imaginaires, aux « éminents romanistes qui, en toute œuvre d'art, prisent avant tout l'architecture et le plan de l'ensemble ». Avertissement est donné à l'hypothétique Zoïle que l'auteur de ces mémoires est un *germaniste*, ou plutôt un Latin qui, par son mépris de l'architecture littéraire, se rapproche davantage des légendes d'Odin et des poèmes chaotiques des saxons primitifs et autres hommes du Nord :

L'ordre, je le porte dans mon âme. Ce n'est pas une question de littérature, c'est une question de conscience. J'affirme qu'il y a de l'ordre dans tout ce que j'ai dit. Il suffit. Ce qu'ont de commun Leopardi et la Vierge Marie ? Pour l'histoire de mon esprit, beaucoup de choses. *Ibid.*

En effet, à cette époque, l'auteur croyait pouvoir concilier ses tristesses métaphysiques, sa *banqueroute universelle* avec ses croyances catholiques, ou avec celles que sa relative ignorance tenait pour telles. Il pensait que le symbole de la foi lui tenait lieu de foi. Il ne savait pas encore que si son catholicisme avait été aussi fort que celui d'un croyant du Moyen Age ses tristesses n'auraient pas atteint les racines du monde. « Mais enfin, parmi les contradictions dont j'avais parfois conscience sous la forme d'un remords, je m'intitulais catholique, et j'étais presque mystique, dans le sens de presque visionnaire. »

Il avait abandonné dès la première enfance le culte extérieur de la Vierge Marie, mais il continuait à lui vouer un culte « intérieur, poétique, vague, mystérieux », qui était une de ses rares consolations d'alors. Il ne voyait un peu de ciel bleu qu'à travers deux uniques fenêtres : sa mère et la Vierge Marie. Parfois, en certaines heures d'exaltation, il avait cru, ou presque, en la proche apparition de celle-ci. C'est pourquoi, en finissant de lire les plaintes du berger d'Asie, il médite :

La Vierge *aurait dû* se présenter au berger de ces solitudes en apparaissant derrière la lune ; elle aurait dû descendre jusqu'à lui et poser la main sur son cœur ; cela aurait suffi à lui expliquer la raison d'être du monde et des tours de la *roue argentée*, ainsi l'appelait notre Fray Luis de León, un pasteur d'âmes qui portait Marie dans son cœur. *Ibid.*

Son imagination enfiévrée en vint à désirer de remonter le cours du temps, et de ressusciter Leopardi pour que la Vierge Marie lui apparût et le consolât. Il le méritait pour d'autres motifs encore :

Dieu ne l'aimait pas puisqu'il lui permettait de le nier ; les femmes ne l'aimaient pas... Que lui restait-il donc, si ce n'est le sein de Marie ? (*Ibid.*, p. 295).

Et le jeune garçon pleurait à chaudes larmes dans sa cachette sans que personne soupçonnât le délire de son imagination. Mais, en fin de compte, l'égoïsme prenait le dessus : « c'est la triste fin de beaucoup d'attendrissement », et il pensait, presque raisonnablement : « Puisque Leopardi n'existe plus et que le berger d'Asie n'exista jamais, pourquoi Marie ne me console-t-elle pas, moi ? »

Alors, malgré sa grande sincérité, un diablotin se mettait à rire en lui-même et lui criait : « Se présenter ? T'apparaître ? Qu'est-ce à dire ? » D'autres voix moins diaboliques lui rappelaient sa mère, lui promettaient pour plus tard une femme, des filles, des rêves... C'est pour expliquer ces diverses voix intérieures que l'auteur écrit ses mémoires : notation précieuse pour le lecteur moderne puisqu'elle révèle un romancier soucieux d'exprimer l'idée de la femme et la façon dont cette idée prit naissance dans l'esprit d'un adolescent abandonné par les présences féminines des années d'enfance : sa mère et la Vierge Marie. Mais il évoque tout d'abord le diablotin qui l'empêchait de croire aux apparitions : « Ce mauvais démon était appelé à grandir, ainsi que je le redoutais, et à dévorer la bonté qui, plus tard, devait renaître en moi, comme une sève, de la bonne santé à laquelle je parvins, Dieu merci ! »

En effet, parvenu à l'âge de l'endurcissement viril, le professeur Narciso Arroyo, poussé par son démon intérieur, fut capable d'écrire, un jour, dans un journal satirique : « Dans telle paroisse, sept curés rassemblés ont tué à coups de bâton un de leurs paroissiens. Il faut châtier le clergé. Il ne faut pas lui donner un centime. »

Tandis que le lendemain il publiait le démenti ainsi rédigé : « Nous étions mal informés. La nouvelle que nous donnions hier n'était

pas tout à fait exacte. La chose se passa d'une autre manière : sept paroissiens réunis ont tué leur curé. Mais nous maintenons ce que nous avons dit : il faut châtier le clergé. »

Ce professeur ressemble tellement à Clarín qu'il devient inutile de les distinguer l'un de l'autre. Et c'est bien le jeune Clarín qui, à dix-sept ans, chemine maintenant aux côtés de sa mère, à travers les prairies asturiennes, vers le château des demoiselles de Pombal, sans se douter que sa mère est l'instrument du destin qui doit l'unir à la jeune Helena. Mais le roman s'interrompt quand les deux jeunes gens se reconnaissent liés par un souvenir mystérieux datant de leur enfance : celui du clair de lune dans cette même propriété où la force des traditions et de l'amour va les attacher irrévocablement. *Cuesta Abajo* ne nous donne pas de confidence sur ce que la « troisième présence féminine » — essentielle pourtant — apporte à la vie de Clarín. Mais la lumière de la « roue argentée », — ce symbole de la pureté que Leopardi appelait « vergine, Candida, Intatta luna », et derrière lequel le jeune halluciné voulait forcer la Vierge Marie à se découvrir, — cette lumière reste dans notre imagination liée à l'idée féminine manifestée dès la première enfance dans l'amour divin, autant que dans l'amour profane.

Cinq ans plus tard, Clarín confia plus directement les réflexions que le culte de la Vierge Marie lui inspirait. Il écrivit, en effet, dans *El Imparcial* (7 novembre 1895), un hommage au cardinal de Séville Sanz y Forés, qui venait de mourir. Sanz y Foréz était né à Gandía dans la province de Valence, mais les Asturies étaient devenues sa patrie spirituelle depuis que, au cours d'un admirable épiscopat à Oviedo, il avait voué à la Vierge de Covadonga le culte le plus fervent et le plus durable. Clarín, qui lui doit les plus profondes émotions religieuses de son adolescence et qui l'a recréé dans *La Regenta*, continue à l'appeler « mi obispo », avec la double fierté du fidèle et du créateur, qui rappelle l'accent de la Reine Isabelle nommant le cardinal Mendoza « mi cardenal ».

Pour parler de Sanz y Forés, le ton de Clarín se fait confidentiel : confidences d'un homme de lettres qui donne ses sources, confidences d'un homme de quarante-trois ans qui se souvient de son adolescence. Dix ans après avoir publié *La Regenta*, Clarín déclare donc que le personnage si critiqué de « son » évêque Fortunato Camoirán, jugé trop bon par les uns et par les autres trop semblable à Monseigneur Bienvenu des *Misérables*, était, en effet, un plagiat, une copie fidèle des qualités de D. Benito Sanz y Forés, « obispo de mi pueblo ». Les révélations qui suivent sont graves, si la langue

familière et imagée est celle d'un humoriste. L'évêque d'Oviedo a été à son insu l'un des maîtres spirituels de Clarín :

uno de los maestros de mi alma.

Un esprit qui se définit lui-même « inquiet mais croyant à sa manière » nous révèle qu'il honore d'une égale ferveur l'évêque D. Benito, Renan, le krausiste Giner, le libéral Moreno Nieto, l'hérétique Tolstoï. D. Benito, « sévère défenseur des traditionnelles exigences du catholicisme espagnol » ne s'en est certainement jamais douté ! Le prélat lui donna avant tout « un exemple de vie sainte et de foi épurée ». De tendre éloquence sacrée, aussi. Le « noble chrétien » était évêque d'Oviedo quand, de l'aveu même de Clarín, celui-ci parvenait à « l'âge où l'on commence à douter, à réfléchir, à tout examiner par soi-même ». En vérifiant les dates, nous constatons que Clarín avait seize ans lors de la venue de Sanz y Foréz. C'est l'année suivante que se situent les événements racontés dans *Cuesta Abajo*, et nous allons voir que les nouvelles confidences complètent celles du conte tout en les marquant d'un sceau nouveau d'authenticité. L'évêque sut éveiller dans l'âme du jeune homme « l'émotion religieuse, d'ineffable délice », et son souvenir « doux et édifiant » fit que l'amour et le respect résistèrent au voltairianisme superficiel, rougeole nécessaire des années qui suivirent. Clarín lui en a toujours été reconnaissant. C'est que, tout en étant fidèle à l'esprit et aux préférences de l'épiscopat espagnol, si prompt à prendre les armes du combat spirituel, Sanz y Forés inclinait naturellement à une piété recueillie, aux bonnes œuvres personnelles, au mérite intime et *solitaire*, plus soucieux de garder son troupeau que de bouter dehors les ennemis de la foi : « Tenía más de pastor de tierra adentro que de Adelantado en las fronteras de los infieles »... Un pasteur tout à ses brebis, qui n'accordait au loup aucune pensée, aucune crainte, et dont l'âme était occupée par le pur amour de Dieu et l'amour poétique de Marie...

Il semble alors que Clarín se tourne avec un certain défi vers les libres penseurs. Il se déclare « attendri par le culte très doux que la Vierge inspire à certains hommes supérieurs qui n'ont pas connu l'amour naturel de la femme ». Le ton est devenu grave et révèle une sensibilité éclairée par la réflexion et par le désir de connaître l'homme dans la nature profonde. Il évoque le souvenir d'un autre prélat asturien mort l'année précédente Fray Zeferino González, et il prononce ces paroles : « Fray Zeferino voulait d'un fervent désir aller mourir aux pieds de la Vierge de Lourdes ;

il cherchait, non le miracle, mais l'amour, source du miracle ». — Les dernières paroles du cardinal Sanz y Forés furent pour Dieu et pour la Vierge de Covadonga. A ces exemples, on pourrait en ajouter d'autres, très nombreux, d'hommes illustres de l'Église occupés aux affaires les plus ingrates de la lutte, et qui ont gardé dans leur âme l'amour de la Vierge Marie « comme une oasis ».

L'accent change à nouveau. Clarín fait la leçon à « messieurs les physiologistes ». Rien de répugnant, rien d'impur, rien qui prête à moquerie dans cette « pieuse substitution où le sexe, en effet, a son importance ». C'est que l'amour a bien d'autres aspects que l'amour charnel, et l'âme virile, appartînt-elle à l'homme le plus chaste, sera toujours attirée par l'éternel féminin, sans ternir pour autant sa pureté d'hermine. Clarín évoque alors Renan, dont il dit, au début de *Cuesta Abajo*, qu'il ne lui pardonnera jamais d'avoir si peu parlé de Marie. Clarín précise donc que Renan avait connu l'amour de quatre femmes : sa mère, sa sœur, sa femme et sa fille. Mais, ajoute-t-il aussitôt, les hommes de vie spirituelle qui renoncent totalement à l'amour humain ne sont pas moins aptes à l'amour idéal, très pur. La loi dogmatique de leur religion ajoute, avec une profonde sagesse, le principe de féminité au principe de divinité, et, sinon hypostatiquement, du moins par les liens d'un mystère poétique ineffable, ils s'abandonnent de tout leur cœur à l'amour de Marie. Nous ne devons pas les soupçonner d'impureté ni de glissement au fétichisme, car celui-ci consiste à attribuer à des objets concrets les vertus métaphysiques de l'absolu, et le culte de Marie est étranger à cela. Pourquoi s'étonner de l'action d'un tel amour sur l'âme des croyants, puisqu'il agit sur certains qui ont perdu la foi ? Et Clarín cite le poète portugais Antero de Quental qui, sans être catholique, a écrit un sublime sonnet où l'on saisit, par l'étrange vertu de l'assimilation esthétique, l'attrait singulier de la dévotion à Marie. Oui, l'évêque d'Oviedo était, comme saint Ignace, un Don Quichotte de la chrétienne Dulcinée !

Ayant fait ce rapprochement imprévu que Unamuno, plus tard, devait développer avec tant de bonheur, Clarín laisse la parole à l'auteur de *La Regenta*. Il cite de longs passages du roman, qu'il commente par des souvenirs personnels, afin de mieux montrer la véracité d'un personnage « dont la vie n'était qu'une ode consacrée à la Mère de Dieu » et dont les grands soucis étaient, avec le culte de la Vierge, « les pauvres, la chaire et le confessional ». Ce n'est pas le lieu ici de nous étendre sur ces déclarations

importantes pour l'histoire littéraire de *La Regenta*. Ensuite, il évoque les Asturies, patrie spirituelle de l'évêque, qui revenait presque tous les ans à Covadonga, « ce pôle magnétique de l'espagnolisme ». Il fait reproche à Castelar, son ami, de ne l'avoir pas encore visité, « car pour toute âme espagnole qui aime la tradition et comprend la piété *sous toutes ses formes*, Covadonga a quelque chose de ce que Delphes devait avoir pour un Grec patriote et croyant. Sanz y Foréz avait placé au rocher de la grotte le culte marial le plus fervent. C'est là qu'il offrait, en holocauste d'une piété insatiable, sa fortune, ses veilles, les trésors de poésie mystique de son âme de saint ». Et Clarín abandonne le ton de l'admiration et de l'enthousiasme pour se tourner rudement contre les anticléricaux :

Profanes, ne traitez pas cela d'idolâtrie.

C'est sur cette parole que s'achève l'hommage au cardinal Sanz y Forés. Daté du 7 novembre 1895, le ton lyrique et recueilli est celui du prologue aux *Cuentos Morales*, daté également de novembre 1895, et qui devait paraître deux mois plus tard. Clarín a quarante-trois ans. Il est parvenu, dit-il dans cette préface, « à la saison la plus philosophique de l'année et de la vie ». « L'idée du Bien, unie au mot qui donne vie et chaleur, le nom de Dieu », s'est substituée à celle qui fut l'idée capitale de sa jeunesse, la femme, qui a hanté, platoniquement, il est vrai, ses jeunes années. Aucune mélancolie n'accompagne cette substitution. Au contraire. Son accent se fait de plus en plus vibrant pour exalter la plénitude et la ferveur présente. L'idée de Dieu et de son Univers lui communique une impression de douceur qui jaillit du plus profond de lui-même et le révèle à lui-même :

Aunque tuve algun tiempo el orgullo de ser uno de los mas puros *rumiantes de amor platonicó*, jamás las cosas raras y profundas que el amor de mujer me hizo sentir en la juventud, fueron algo tan dulce, tan suave, tan de las entrañas, tan mío, como esto que ahora siento y pienso a veces, y que no va con *ella*, sino con Dios y el Universo suyo.

Mais si les émotions les plus douces et les plus profondes ne vont plus dans le même sens, Clarín croit que la légende de l'Idée divine et ses rêves prirent racine en même temps que les rêves amoureux du *Don Juan intérieur*, de ce Don Juan devenu infidèle à toutes les Dulcinées pour se consacrer à sa légende de Dieu :

Mi leyenda, mis ensueños de la Idea Divina, ya empezaron cuando empezaban mis ensueños amorosos, de *don Juan por dentro...*, y a todas mis Dulcineas las he sido siendo infiel ; y mi *leyenda* de Dios queda, se engrandece,

se fortifica, se depura ; y espero que me acompañe hasta la hora solemne, pero no terrible, de la muerte.

Ainsi, dans ce prologue des *Cuentos Morales*, l'idée de Dieu s'unit à celle du Bien et, peut-être, se confond avec lui, et Clarín insiste de nouveau sur une idée qui nous est à présent familière : la simultanéité de l'amour profane et de l'amour divin dans l'imagination juvénile, l'Idée divine confondue un moment avec l'image de la femme, la recherche virile de l'éternel féminin donnant l'impulsion nécessaire à la quête de Dieu. Remarquons qu'il ne nomme pas Goethe et qu'il préfère rester sur un terrain bien espagnol, en nommant Don Juan et Dulcinée. Mais pouvons-nous passer sous silence l'idée goethéenne de l'Éternel-Féminin qui nous semble animer mieux que tout autre l'imagination et la sensibilité religieuse de Clarín ?

En effet, les souvenirs d'une adolescence dominée par le vertige du néant et le retour au chaos initial, les textes plus tardifs qui glorifient l'action de l'Éternel-Féminin sur les prélats dont Clarín fait l'éloge, nous permettent de tracer les étapes d'un drame religieux et de faire une ascension assez comparable à celle de Faust dans les deux drames de Goethe. Du chaos primitif, du néant où Méphisto l'attire, Faust monte sans fin vers le regard sauveur de Mater Gloriosa grâce à son aspiration tardive vers Hélène et l'amour de Gretchen, qui le guide :

> L'Éternel-Féminin
> Nous entraîne en haut [1].

Que représentaient pour Clarín sa mère et la Vierge Marie dans son adolescence ? Que sont-elles devenues dans son âge mûr ? Elles furent une exigence vitale de tout son être à une époque où il était séparé du monde par une « Voie Lactée » d'étoiles mortes » que, seules, la Vierge Marie et sa mère avaient le pouvoir de percer pour lui permettre d'entrevoir un peu de ciel bleu. Toutes deux, à des stades différents, guérissent l'angoisse causée par un univers dissocié, illogique : sa mère, parce qu'elle incarne la « réalité saine, consistante, continue », la « matière » vers laquelle on tend désespérément quand on est attiré par le vide terrifiant — et nous pouvons, je crois, traduire : démoniaque — du néant [2].

1. Goethe, *Faust*, traduit par H. Lichtenberger, IIe P., Paris, éd. Montaigne, p. 258.
2. C. V. Jung, *Types Psychologiques*, 2e éd., préface et traduction de Y. Le Lay, Genève, 1958, p. 182 : « L'élément qui se reporte vers le passé et ramène tout au chaos initial où se confondent les possibilités des formes s'accentue dans le diable en force méchante qui oppose à tout ce qui vit « le poing glacé du démon » et voudrait ramener la lumière dans la nuit des mères où elle est née. »

La Vierge calme la souffrance de l'angoisse métaphysique : c'est une main posée sur le cœur et cet apaisement est une explication. L'inquiétude métaphysique est liée à la souffrance physique sans qu'on puisse dire laquelle des deux est cause de l'autre. Quand la souffrance disparaît, la certitude triomphe avec la foi. Et avec la foi, le monde est retrouvé, toutes les sensations impressionnent l'esprit devenu une « plaque sonore » vibrant à la « grande symphonie de la nature latente ». On disait, au siècle des humanistes, — et nous savons que Clarín revendiquait leur héritage — la nature naturante. Ce mystère de la nature cachée et le mystère poétique de Marie sont atteints en même temps dans l'exaltation de la santé retrouvée et la disparition des étoiles éteintes. Dieu et Marie représentent la vie, la santé d'un corps et d'un esprit souffrant ensemble, inséparablement, l'alternance de la maladie et de la guérison.

L'extase cosmique des moments fugitifs de guérison se résout en « effusions de charité ineffable ». L'adolescent s'assimile alors aux autres affligés et aspire à leur donner sa joie, comme si celle-ci était compromise par leur malheur : crainte très raisonnable, puisque le berger d'Asie représente, éternisée par l'écriture, la maladie latente du lecteur qui sait bien que l'accès maladif reviendra. Leopardi, le berger et l'adolescent sont trois « orphelins de leur âme » réunis dans la solitude par la compassion. En même temps, — vertu de la compensation des tendances ! — ayant reçu la consolation, le jeune homme s'assimile à ceux qui la donnent et, pour consoler Leopardi, cet autre lui-même qui méritait autant que lui d'être consolé par la Vierge, il tente le miracle, connaît un moment d'euphorie triomphante, mais l'échec le tourne, unilatéralement égoïste cette fois, vers la Vierge Marie pour qu'elle le console. L'ironie de Clarín suggère merveilleusement l'alternance des mouvements généreux et égoïstes de l'halluciné et fait apparaître en véritable héroïne, comme facteur de l'action dans toute cette histoire, la Vierge Marie, dont le « culte intérieur, poétique, vague, mystérieux » est au centre du dynamisme psychique de l'adolescent. Soulignons encore une fois que ce conte a été écrit en 1890. Trois ans auparavant, Clarín imaginait, dans *Apolo en Pafos*, une rencontre amicale entre saint Paul, venu pour rénover le monde chrétien, et le couple amoureux d'Apollon et d'Aphrodite. Dans le prolongement direct de cette tentative de conciliation de l'amour païen et chrétien, le conte de *Cuesta Abajo* vient se placer. Clarín prétend en effet, évoluer vers un « épicurisme de bon ton, moral et doux », et ses mémoires prouvent bien

que le culte de la Vierge Marie est lié encore à une exaltation de la vie autant spirituelle que dyonisiaque, mais avec quelque chose de moins provoquant, de plus adouci, de plus clairvoyant aussi, car il s'agit de la vie intérieure d'un adolescent et non d'un manifeste. Cinq ans plus tard les écrits de Clarín révèlent une nouvelle étape : la préface des *Cuentos Morales* rejette dans un passé révolu l'amour de la femme et dégage définitivement la « légende de l'Idée divine » des rêves juvéniles du *Don Juan intérieur* ; enfin, l'hommage au cardinal Sanz y Forés montre que le ressort de l'action d'une vie sainte est le culte de la Vierge Marie dépouillé de l'image féminine. Ni la pauvreté évangélique, ni « le mérite intime et solitaire », ni l'éloquence du prêtre illuminé ne suffiraient, en effet, à expliquer cette vie, si Clarín n'y montrait l'amour « source du miracle », et l'action du « mystère poétique ineffable », provoqué par la « profonde sagesse du dogme qui ajoute le principe de féminité au principe de divinité ». L'amour de Marie est représenté avec le double effet apaisant et dynamique de souvenirs d'adolescence. Il est une « oasis de l'âme » pour ceux qui luttent dans la fièvre de la vie militante, et la dernière image de Sanz y Forés offrant en holocauste au rocher de Covadonga « sa fortune, ses fatigues, ses trésors de poésie mystique de son âme de saint » est une image puissante où l'Éternel-Féminin, dépouillé de l'image féminine, devient dynamisme pur : le dynamisme du rocher, image sévère de la volonté [1].

Ainsi, rocher, oasis, lumière de la roue argentée, toutes ces images de Marie évoquées à des moments différents, éveillent toujours la même présence mystérieuse et poétique qui permet de passer du réel au surréel sans qu'il soit nécessaire de supposer la foi, une foi de croyant orthodoxe, dans le cœur de Clarín. La réalité de cette présence est d'ordre esthétique. Mais Clarín, curieux de la science tout en étant hostile au matérialisme scientifique, voudrait justifier ce mystère poétique par la physiologie moderne en le défendant contre les sarcasmes des matérialistes. Il a reconnu dans l'âme humaine une région mystérieuse génératrice d'action et de poésie que les rationalistes dépoétisent et nient : il veut donc faire reculer leur ignorance de l'âme humaine. Il a reconnu la présence ou la possibilité d'un amour qui, sans être détaché de la chair, puisque « le sexe, en ces questions a son importance », la dépasse et ne se laisse pas avilir par elle. Il veut donc sauver « l'amour source du miracle ». En reprochant à la

1. G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*. Paris, J. Corti, 1948, pp. 183-204....

science moderne d'ignorer une physiologie et une psychologie de l'amour divin, il trahit sa nostalgie du passé et d'une poésie qui exprime l'univers dans sa pleine cohésion. Ce libéral ne peut trouver d'appui dans les résultats d'une science qui l'a isolé de ses croyances ancestrales pour le laisser frustré dans ses aspirations, car l'univers devenu incomplet est rendu encore plus étroit par l'intolérance de ceux qui prétendent l'agrandir sans limites. Pour restituer à l'univers sa plénitude, ce libre-penseur se sert de tout : tradition espagnole, lectures d'auteurs modernes, observation de la vie religieuse contemporaine qu'il oriente dans le sens de son insatisfaction, car Leopardi ne dit pas que la nature soit inerte et stupide en l'absence de Dieu, mais Clarín l'aime mieux ainsi car il peut mieux partager une tristesse qui, si elle témoigne du vide de l'univers, lui garde, du moins, ses dimensions. Exigence intellectuelle et esthétique, sans doute, mais inséparable d'une affectivité qui recherche « l'émotion religieuse d'ineffable délice » dans la compassion. Ainsi, l'adulte tient les promesses de l'adolescent. Mais celui-ci n'a-t-il pas été créé par les hantises de celui-là ? La part des souvenirs personnels est indéniable, dans le conte de *Cuesta Abajo* ; mais les préoccupations de Clarín en 1890 ont certainement stimulé et orienté l'imagination créatrice du conteur. Nous pouvons cependant essayer de recréer l'évolution de sa sensibilité religieuse.

Il semble bien que, des trois vertus théologales, la foi ait été lente à s'éveiller, l'espérance a été longtemps ternie par l'athéisme moderne, mais la flamme de la charité n'a jamais diminué chez Clarín qui s'est mis ainsi spontanément en accord, sur ce point, avec le libéralisme de son époque. Le « sentiment de charité très vif et ineffable » qui accompagne les moments de guérison de l'adolescent lui a permis de participer en même temps à l'athéisme de Leopardi et à la piété de l'évêque d'Oviedo, car le doux prélat, ruiné par les aumônes qu'il faisait, était doué d'une éloquence de visionnaire et frappait de terreur les jeunes gens qui l'écoutaient parler des souffrances du Christ causées par la méchanceté des hommes. Le souvenir des émotions de jeunesse inspira, quinze ans plus tard, l'artiste dans la poétique création de l'évêque Fortunato Camoirán, et lorsque, plus tard encore, il publie l'hommage à Sanz y Forés, Clarín exprime une dette personnelle qui ne jaillit plus seulement de sa sensibilité, puisque le souvenir des douces et profondes émotions de charité qu'il doit à *son* évêque l'a défendu contre le voltairianisme. Il lui reconnaît une dette intellectuelle. Il y a eu transmutation de valeurs comme il arrive

souvent chez Clarín qui réfléchit toujours sur les réactions spontanées de sa sensibilité pour en extraire leur part de vérité. Rappelons que le héros de *Cuesta Abajo*, ancien polémiste rationaliste, dit son remords de n'avoir pas toujours su éviter l'outrance anticléricale : l'année 1890 marque donc une étape dans ce mouvement de conversion ; ce n'est encore qu'une recherche personnelle qui soumet les souvenirs affectifs à la réflexion du romancier et du penseur. Mais la méditation de 1895, nouvelle confrontation de l'homme à l'âge mûr avec celui de son adolescence, fait apparaître le cardinal Sanz y Forés dans sa vérité poétique et dynamique, non plus seulement comme une création de l'imagination lyrique de Clarín, mais comme un cas humain exceptionnel, profondément lié au passé de l'auteur et au dynamisme de sa vie présente. Il est même permis de se demander si la pensée de la Vierge Marie « oasis de l'âme » pour certains hommes d'action, n'a pas été pour Clarín lui-même « un de ces points d'eau connus de lui seul qui l'ont aidé à surmonter la redoutable aventure que c'est de vivre au plus épais des hommes » [1]. Mais ce dynamisme ne doit plus rien à l'exaltation de la santé retrouvée : Clarín est de plus en plus malade à cette époque, et la conquête de Dieu, sereine et pleine de félicité, nous apparaît comme la conquête de l'esprit sur un corps malade et comme la continuation de l'effort optimiste d'action qu'il voulut imposer au mouvement naturel du désespoir pendant les années de maturité encore influencées par les crises de l'adolescence. La volonté affirmée au cours d'un combat pathétique engagé entre le désespoir de l'athée et le désir optimiste de l'action, la volonté qui crée la personne humaine et l'unifie dans la pensée de Dieu, n'est-ce pas elle qui imprime à ces récits pleins d'effusions sentimentales leur robuste progression interne ?

> Celui qui s'efforce toujours et cherche dans la peine
> Nous pouvons le sauver [2].

Les krausistes aimaient à citer ce passage du *Second Faust*. Goethe est un des maîtres d'énergie qu'ils présentaient le plus fréquemment en modèle à leurs contemporains. Clarín citait volontiers Carlyle, mais nous lisons la leçon de *Faust* écrite en filigrane dans son œuvre qui révèle un univers intérieur enrichi par le mysticisme goethéen.

A vrai dire, si la présence de Goethe ne se révélait par les mots

1. François Mauriac, *Mémoires Intérieurs*, Paris, 1959, p. 143.
2. Goethe, *Faust*, *op. cit.*, p. 253.

significatifs de l' « Éternel-Féminin », nous pourrions aussi bien parler, à propos de Clarín, du mysticisme de la *Divine Comédie.* Parmi les libéraux de son époque, Clarín a été probablement le seul à avoir médité « el excelso *Paraíso* », tandis qu'autour de lui on préférait évoquer l'*Enfer* pour ses sentiments antipapistes, ou l'univers de liberté et de volonté du *Purgatoire.* Et s'il tient à nous dire que son rêve de l'idée divine commença avec ses rêves d'amoureux platonique, que toutes les Dulcinées se sont effacées pour faire place à la Légende de Dieu, n'est-ce pas pour faire entendre, au-delà de ces confidences harmonieuses, au-delà de ce langage aimablement grave et malicieux, très espagnol, le chant grandiose du poème médiéval ? Le nom de Dulcinée prend assez bien sa place entre les noms de Béatrice et de Gretchen. Mais que devons-nous penser de ce *Don Juan intérieur* dont les sublimes infidélités permettent à l'idée de Dieu de devenir plus grande et plus pure ? Nous ne connaissions pas encore un Don Juan infidèle à *la* femme. Le Siècle d'Or a condamné, en même temps, dans ce personnage, l'orgueilleux qui défie la justice divine et le cynique qui bafoue la loi de l'amour courtois, de l'amour effet de la noblesse d'âme [1]. Le Romantisme l'a converti *in-extremis* grâce à l'amour d'*une* femme, et nous ne devons pas croire que Clarín revient à la légende sévillane du mauvais sujet repenti. L'épicurisme « moral et doux » de Clarín ne veut la damnation de personne, évite la violence jusque dans la conversion et le repentir. C'est qu'il a pressenti la profondeur du mystère de la chair que le Séducteur de Séville savait si bien exprimer dans un laconisme brutal et poétique :

> ¿Quien ha de ser ?
> Un hombre y una mujer [2].

Il voit ce mystère lié dans la nature humaine au mystère de l'amour divin, fidèle en cela à la pensée du Moyen Age et à celle de Goethe qui maintient encore, après la mort corporelle, la « dualité unifiée des deux natures intégrées » et la fait porter par les anges vers l'amour éternel qui seul a le pouvoir de les dissocier. Nous voyons donc à quelle tradition mystique il veut rester rattaché. Et la vertu créatrice de cette tradition à laquelle Clarín a plus profondément réfléchi que Zorrilla, le créateur du Don Juan romantique, permet au Don Juan « a lo profano » d'inspiration

1. Nous nous inspirons, dans cette dernière interprétation, d'un cours d'Université fait sur Don Juan, à Poitiers, en 1941, par J. F. Montesinos : « La moral de Don Juan es la de la figura del donaire »...

2. Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, Acte I, sc. 2.

platonicienne de devenir harmonieusement un Don Juan « a lo divino », grâce à ses infidélités successives présentées dans la perspective très goethéenne du perpétuel devenir, et grâce à l'attraction de l'Éternel-Féminin que symbolise le nom de Dulcinée. Le libéralisme marque ainsi son passage dans les légendes de la tradition espagnole en perpétuant, à travers les métamorphoses des héros, la tradition de la noblesse d'âme.

Nous comprenons de mieux en mieux que Clarín montre de l'humeur contre « messieurs les physiologistes » dont la science moderne devrait servir à éclairer le mystère, non pour le supprimer mais pour lui donner des assises neuves plus solides et donner à l'univers la cohésion qui existait dans des temps plus anciens et que la science moderne devrait redécouvrir. Si la métaphysique était comme autrefois reliée à la physiologie, à la psychologie, le monde n'apparaîtrait plus « décomposé, illogique, divisé en molécules sans cohésion entre elles », ainsi que le voyait, dans ses hantises, l'adolescent de *Cuesta Abajo*. L'intelligence moderne devrait unir au lieu de séparer, mais il vaut mieux parler de sagesse moderne, car pour Clarín l'intelligence n'est qu'un aspect de la vie de l'esprit, l'activité intellectuelle n'est qu'une manifestation fragmentaire de la vie profonde de l'âme. En bon krausiste, Clarín veillait à l'unification de la vie mentale. Et c'est pourquoi il se fait, à l'occasion, le défenseur de l'Église catholique. Le secret de l'apologiste consiste à montrer comment un culte très vivement attaqué et tourné en dérision peut devenir le ressort d'une vie humaine admirable. L'apologie dépasse la personne, car la vérité humaine ainsi découverte prouve que l'Église catholique n'est pas seulement utile à la société, mais qu'elle est selon la vérité. De la vérité révélée il n'est pas question ici. Il s'agit de montrer dans le dogme si décrié une profonde sagesse humaine oubliée des anticléricaux et que la pensée moderne doit retrouver. En payant sa dette personnelle au cardinal Sanz y Forés, Clarín défend l'intelligence moderne et une conception de l'homme approfondie par son expérience et par l'étude, sans se soucier des attaques qui lui viendront des deux partis opposés. Il pense que c'est surtout par sa tradition mystique que l'Église atteint l'homme dans le ressort le plus intime de sa vie morale, qu'elle l'élève et le régénère... Mais affirmer tout cela, est-ce affirmer la transcendance divine ? Nous en doutons.

Nous savons bien que l'année de sa mort Clarín écrivit : « Je crois en Dieu, je crois à l'Esprit, au mystère » — déclaration de foi déiste, spiritualiste et irrationaliste. Pourtant, quand ce libéral

prend la défense du dogme contre les libéraux, il se réclame plutôt d'une sagesse humaine, ancienne et moderne à la fois, unifiée par la pensée et l'amour de Dieu, mais qui porte en elle, ici-bas, sa béatitude. Malgré son attachement passionné à la métaphysique, Clarín est un sage qui s'enchante de l'idée de Dieu beaucoup plus en moraliste qu'en métaphysicien. Il semble même souvent être à la recherche d'un naturalisme spiritualiste. N'a-t-il pas écrit : « Mi historia *natural* y mi historia *nacional* me atan con cadenas de realidad — dulces cadenas ! — al amor del catolicismo ».

Il lui est aussi arrivé d'écrire que la vérité peut attendre et se partager selon l'opportunité du moment, mais que l'amour n'attend pas et ne se partage pas. Des boutades de ce genre se comprennent si l'on tient compte de cette hantise d'un univers décomposé décrite dans l'adolescent de *Cuesta Abajo* et exprimée sous de multiples aspects dans l'œuvre de Clarín. C'est une hantise très moderne, même si le remède qu'il lui apporte — le sens religieux de la vie — ne l'est pas. La plus grande félicité humaine, selon Clarín, tient dans l'amour de Dieu qui permet l'unification de la vie mentale de l'individu. Aussi, la sagesse qu'il inspire ne veut-elle rien dissocier. Elle greffe sur la tradition d'un pays les idées nouvelles de telle sorte que la vision du monde s'élargit sans se fragmenter. Elle réunit dans sa ferveur des idéologies différentes, voire opposées, pourvu que se fasse jour quelque grand principe d'unité, et c'est ainsi que « le principe de féminité », apparaissant dans l'inquiétude d'un adolescent tourmenté par l'absurdité du monde, passant à travers le Moyen Age, les légendes espagnoles, le mysticisme goethéen et le catholicisme moderne, parvient jusqu'à nous dans une glorieuse continuité et de multiples métamorphoses, avec la signification d'un principe dynamique de cohésion de l'univers.

Josette Blanquat.

THEORY OF LANGUAGE

in Gustave Flaubert and James Joyce.

The theory of language came to be a major preoccupation of novelists only in the later nineteenth century. Earlier novelists had frequently expressed a consciousness of their craft, but the relative inferiority of the novel as an art form retarded systematic formulation of critical theory. By the middle years of the nineteenth century the dignity and high purpose of the novel and its claim to serious artistic consideration could not be challenged. The elaboration of a coherent poetics of the art of fiction is a consequence of the rise of the novel to a position of dominance in modern literature.

No two novelists of the past hundred years gave more scrupulous attention to the resources of their art than Gustave Flaubert and James Joyce. In their common concern with theory of language, they mirror the effort of the modern novelist to define the properties of his art and to establish that art as equal if not superior to all other modes of literary expression. We have come to think of Flaubert and Joyce as part of a common tradition in the aesthetics of the novel. Theory of language is but one expression of a more pervasive similarity, that has its origin in the conviction of both writers of the autonomy of art. Along side of the independence of art from morality, society, religion, and other external sources of authority, they asserted the cardinal importance of self-imposed isolation as the first " principle of artistic economy " [1]. For Flaubert and Joyce, as for many kindred writers of the past century, art comes to serve the role of a religion, wherein the artist dedicates himself to the pursuit of his art with the austerity and rigor of a fanatic. The cult of

1. Cf. Joyce, " The Day of the Rabblement ", in *Critical Writings*, N. Y., 1959, p. 69.

form, the ideal of absolute artistic perfection, dominated their preoccupation with the artist's ways and means.

Neither Flaubert nor Joyce composed a systematic aesthetic treatise, but both intended to do so, and both have left a significant body of theoretical writings. Flaubert's *Correspondance*, a work of art in its own right, ranks among the very few comprehensive *arts poétiques* that have shaped as well as defined the modern novel. Readers of James Joyce cannot help observing the salient role of aesthetic theory in his fiction. The publication in 1959 of *The Critical Writings of James Joyce*, edited by Ellsworth Mason and Richard Ellmann, brought to light many additional illustrations of his absorption with the groundwork of his art. The common preoccupation of Flaubert and Joyce with theory of language offers impressive testimony of the crucial role of aesthetics in their thought and expression.

It is through Flaubert, as Allen Tate has declared, " that the novel has at last caught up with poetry " [1]. More than any other writer of his time, Flaubert viewed the novel as a poetic structure, rejecting the traditional distinction between prose and poetry, and insisting on the freedom of the novelist to draw directly upon the resources of the poet. For Flaubert, this interplay was a matter of temperament as much as of deliberate choice. In a letter of 1853, he declares : " Il y a quelque chose de faux dans ma personne et dans ma vocation. Je suis né lyrique, et je n'écris pas de vers. " [2] Flaubert resolved the apparent contradiction by insisting that the language of prose was essentially poetic ; yet, the demands of artistic prose were more exacting, if only because of the newness of an art form in which everything yet remained to be done : " La prose est née d'hier ; voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites ; mais celles de la prose tant s'en faut. " [3]

Prose is thus a higher art than poetry even while incorporating its properties. Repeatedly in his descriptions of the proper language of fiction, Flaubert demands a prose " souple et véhémente, pleine et imagée, musicale toujours " [4]. Closely associated with the musicality of language, " des ondulations, des

1. Allen Tate, " Techniques of Fiction ", in William Van O'Connor (ed.), *Forms of Modern Fiction* (Minneapolis, 1948), p. 45.
2. Flaubert, *Correspondance*, Édition Conard (Paris, 1926-1953), III, 375.
3. *Corr.*, II, 399.
4. *Corr.*, VI, 481.

ronflements de violoncelle " [1], is the sonority, rhythm and evocative power of an intensified, heightened, consciously poetic utterance. The language of fiction must be " une langue riche et variée " [2], bold and vigorous, drawing its metaphors from every area of human activity. Side by side with clarity, precision, and concreteness of visual detail, we find an insistence on spontaneity and color, and on an impassioned lyricism issuing in expansive metaphors and in " les grands éclats du style " [3]. The preoccupation with language and especially with the interplay of poetry and prose — " Vouloir donner à la prose le rythme du vers " [4] — is in fact part of a protest by the novelist against the massive indifference to art in his time, even while it marks a deliberate attempt to enlarge the plane of fictional expression.

It is in this context that we must view Flaubert's celebrated, and not always rightly understood, concern with *le mot juste.* The tortuous labors at composition, " les *affres du style.* " often reflected in the devotion of a whole day of effort to the quest for a single word [5], points not to any psychological or physiological aberration, but to the artist's faith in the ideal of an absolute formal perfection as the crown and goal of his endeavor. For Flaubert, the highest art is characterized by a harmony and totality which constitutes " une espèce de force divine " akin to a first principle. Hence, the insistence on " un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical " [6]. The exact word is not the denotative word, but rather, the word which functions harmoniously, as part of the whole. The musicality of language is thus not simply a matter of sound play, but of the expressive power of the word in its total context.

This is not to deny the pervasiveness of Flaubert's absorption with the individual word. His passion for etymology and his frequent recourse to the *Dictionnaire de l'Académie* give convincing proof of his interest in intrinsic as well as associated meaning [7]. Despite his avowed desire to avoid rare words, coinages and technical terms [8], neologisms and archaisms abound in his letters

1. *Corr.*, II, 399.
2. *Corr.*, IV, 52.
3. *Corr.*, III, 202.
4. *Corr.*, III, 142-143.
5. *Corr.*, V, 250.
6. *Corr.*, VII, 294.
7. Cf. D. L. Demorest, *L'Expression figurée et symbolique dans l'Œuvre de Gustave Flaubert* (Paris, 1931), pp. 42-43.
8. *Corr.*, V, 59.

as well as in his fictional writings [1]. A knowledge of the history of words as well as of their root meanings is for Flaubert indispensable. The writer must study his language thoroughly : " j'entends de connaître à fond les dimensions de son outil et toutes ses ressources. " [2] Through long and dedicated labor, the artist can gain familiarity with the varieties of proper usage latent within a given word, as well as with its improper applications [3]. The quest for words and metaphors that are at once original and appropriate demands a most intimate and detailed understanding of words in their radical individuality.

Nevertheless, the concept of the *mot juste* is in no way a reduction or atomization of language. The word can never be divorced from its context, from its interaction with other words. As Maupassant declared in the so-called preface to *Pierre et Jean* : " ... il faut discerner avec une extrême lucidité toutes les modifications de la valeur d'un mot suivant la place qu'il occupe " [4]. The *mot juste* is thus part of the total orchestration of the composition, and it is the interrelation of parts, from word to phrase to sentence to paragraph and beyond, which helps to determine the justness of the individual word [5]. Flaubert's process of revision, as Maupassant's example from *Un Cœur simple* makes clear, is not a matter of a single word, but depends rather on its tonality and harmony in relation to the whole [6]. The order of words determines their interaction ; hence, changing a single word would often ruin for Flaubert the harmony of a whole passage [7].

The novelist's definition of rhythm, as described elsewhere by Maupassant, brings together the intrinsic and contextual properties of words :

> Quand on sait manier cette chose fluide, la prose française, quand on sait la valeur exacte des mots et quand on sait modifier cette valeur selon la place qu'on leur donne... est-on vraiment un artiste, le plus supérieur des artistes, un vrai prosateur [8].

1. Maurice Schöne, « Langue écrite et langue parlée : A propos de la correspondance de Flaubert », *Le Français Moderne*, XI (1943), 175-184.
2. *Corr.*, III, 158.
3. *Corr.*, III, 163-164.
4. Maupassant, « Le Roman », in *Pierre et Jean* (Paris, 1930), p. 27.
5. Cf. Pierre A. Clamens, « « D'un mot mis à sa place... » Étude sur le mot juste dans *Madame Bovary*, *Romanic Review*, 45 (1954), 45-54.
6. Cf. Maupassant, « Gustave Flaubert », in *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand* (Paris, 1884), pp. lxv-lxvi.
7. Cf. E.-L. Ferrère, *L'Esthétique de Gustave Flaubert* (Paris, 1913), p. 212.
8. Maupassant, « Gustave Flaubert », *loc. cit.*, p. lxvii.

It is thus the choice of words and the position in which they are arranged which determines the rhythm of prose, set forth as a reciprocal relationship of part and whole. In this sense, the notion of rhythm is indissolubly bound up with the idea of composition — the conscious purposeful disposition of means in relation to an aesthetic end — which defines and animates the artist's task.

Flaubert is the most important single source of reflection on theory of language among the most influential Bristish writers of the end of the last century. Walter Pater declared, in his essay on « Style », that imaginative prose has become " the special art of the modern world ", and invoked the example of Flaubert in urging young writers to study the etymology and associated meanings, the " latent colour and imagery which language as such carries in it ", so as to become " A lover of words for their own sake, to whom nothing about them is unimportant. " [1] Pater, whom his younger followers saw as " something like an English Flaubert " [2], expressed in his own imaginative writings the ideal of a prose capable of exerting " all the varied charms of poetry. " The values of musicality, suggestiveness, intensity, and evocative power, represented not simply an appropriation of Flaubert's aesthetic, but an effort to revitalize the language of fiction and other forms of literary prose.

It is precisely this aim which underlies the reflections on the language of fiction in George Moore's *Confessions of a Young Man.* His remarks on the legacy of Flaubert and his followers are indeed prophetic for the development of the English novel :

> One thing that cannot be denied to the realists : a constant and intense desire to write well, to write artistically. When I think of what they have done in the matter of the use of words, of the myriad verbal effects they have discovered, of the thousand forms of composition they have created, how they have remodelled and refashioned the language... I am lost in ultimate wonder and admiration. ... the language of English fiction is stagnant. But if the realists should catch favour in England the English tongue may be saved, for with the new subjects they would introduce new forms of language would arise [3].

The widening of the subject matter of fiction must he viewed in intimate association with the ideal of formal perfection and the development of artistic prose in the later nineteenth century. As Fernand Baldensperger pointed out, it was through an exploi-

1. W. Pater, « Style », in *Appreciations* (London, 1944), pp. 16-17.
2. Richard Le Galienne, *The Romantic Nineties* (N. Y., 1925), pp. 78-79.
3. G. Moore, *Confessions of a Young Man* (London, 1917), p. 184.

tation of the poetic values of language that English novelists, drawing mainly on the example of Flaubert, were able to present even ugly and sordid aspects of life artistically [1]. The expansion of subject matter did not of itself bring about a technical revolution in the art of fiction, but the appropriation by the novel of resources and techniques traditionally associated with other literary forms — notably with lyric poetry and the drama — opened the way to experiments in language and structure that have had far-reaching consequences in our own day.

James Joyce's early theory of language is that of a poet, of an artist in the widest sense, rather than of a novelist, and we should not forget that his earliest literary efforts and ambitions were directed to lyric poetry. His consciousness of the unique claims and values of the artist's calling is evident from the very beginning of his literary career. Within a broader context, Joyce's conception of the artist is eminently Flaubertian. There is no question of a direct influence : Joyce claimed, in a remark to Franck Budgen, to have read every line of Flaubert's works, and he knew whole pages of his writings by heart [2]. Frequently in his reflections on matters of aesthetic theory, he draws on favorite passages in Flaubert's *Correspondance* [3]. It is worth pointing out, in passing, that Joyce, like most of his British contemporaries, admired Flaubert not so much for *Madame Bovary* as for *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* and *La Tentation de Saint Antoine* [4], that is, for his more highly colored and more imaginative compositions. Far more important than the direct influence which Flaubert exerted on Joyce's thought and expression is the pervasive affinity of mind and art which places both writers in a common literary tradition.

It is no surprise to find among Joyce's earliest writings an essay entitled " The Study of Languages ", wr tten during his matriculation course at University College [5]. It is a school boy's exercise, clumsy and labored in its argument, and in no way directly related to the artistic function of language. Nevertheless, it is of keen interest to note the emphasis on the values of precision and control in the use of words, and the particular importance of etymology as a guide to the history and culture

1. F. Baldensperger, " English ' Artistic Prose ' and its Debt to French Writers ", *Modern Language Forum*, 29 (1944), 139-150.
2. Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* (London, 1937), pp. 181, 186.
3. Cf. Joyce, *Critical Writings*, pp. 83, n. 3 and 141, n. 1.
4. Cf. Richard Ellmann, *James Joyce* (N. Y., 1959), p. 78.
5. The text is reproduced in *Critical Writings*, pp. 25-30.

of a whole people [1]. Through the study of derivations, a writer may learn to apply words more correctly and with " a truer meaning. " It is probable that by this time, Joyce had already begun his etymological studies. In his more literary youthful essays we may find expressions of the same attitudes and interests. Thus, in " Ibsen's New Drama ", the Norwegian receives special praise for his rigorous economy, wherein every word and phrase functions as part of the total drama [2]. In the essay on the Irish poet, James Clarence Mangan, Joyce singles out the luxuriance of his colorful and highly figurative style. The essay on Mangan, written in a sensuous Pateresque prose, is itself an exemplification of Joyce's early views of the language of literature. Stanislaus Joyce in his memoirs calls attention to his brother's early absorption with the musicality of language, expressed in a highly colored, cadenced prose. [3] This lyricism moves hand in hand with the laconic style of a cynical and disillusioned realism in Joyce's early short stories.

Stephen Hero, Joyce's first portrait of the artist, clarifies to some extent the direction of the young writer's interest in the materials of his art. We learn that Stephen " read Skeat's Etymological Dictionary by the hour " and made a garner of words from the prose writers he most admired [4]. In the street as well as in the library, he seized on striking words " for his treasure-house ", and " kept repeating them to himself till they lost all instantaneous meaning for him and became wonderful vocables " [5]. Implicit in this practice is a reduction, indeed, a pulverization of the individual word, as well as a fascination with its mystery. It is in *Stephen Hero* that Joyce first makes the sharp distinction between the value of words in " the literary tradition " and in " the market-place " [6]. The distinction is not simply between denotative and connotative values, but between two modes of expression which, in Joyce's view, have nothing to do with one another. The principles of the autonomy of art and the absolute freedom of the artist are closely related to this clear-cut separation of areas of language function [7].

Joyce's obsession with individual words is motivated in large

1. *Ibid.*, p. 28.
2. *Ibid.*, p. 49.
3. Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper* (N. Y., 1958), p. 215.
4. Joyce, *Stephen Hero* (N. Y., 1955), p. 26.
5. *Ibid.*, p. 30.
6. *Ibid.*, p. 27.
7. Illustrations occur in *A Portrait of the Artist as a Young Man* (N. Y., 1928) on pp. 219 and 250.

part by the same aesthetic values as those of Flaubert, but there is the additional element in Joyce's case of cultural alienation. Stephen Dedalus is painfully aware of the distance between him and the English priest who never heard of a tundish : " His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. " [1] In later life, Joyce no doubt thought of his own work as part of " Irish literature written in the English language " [2]. As Stanislaus Joyce has pointed out, his brother's extreme sensibility to even slight differences in shades of meaning reflects the young artist's consciousness of his estrangement. [3]

In *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Stephen attempts to overcome the stultifying effect of the " heaps of dead language " he finds all around him, through the plastic juxtaposition of words in free and seemingly random association. The " wayward rhythms " which supplant his consciousness of language are synaesthetic metaphors :

> The ivy whines upon the wall,
> And whines and twines upon the wall,
> The yellow ivy upon the wall,
> Ivy, ivy up the wall [4].

From yellow ivy we move to yellow ivory and thence to ivory ivy, in a process that clearly prefigures the flow of images through the mind in *Ulysses* : " The word now shone in his brain, clearer and brighter than any ivory sawn from the mottled tusks of elephants. *Ivory*, *ivoire*, *avorio*, *ebur*. " The fascination is not accidental, for Stephen's child playmate and first love, Eileen, had long white hands whose cold and soft touch was ivory : " a cold white thing " [5]. The suggestiveness and associative power of the word is intimately bound up with the deepest experiences of the artist's past.

This same intense concern with language is revealed in a luxuriation in phrases, such as " A day of dappled seaborne clouds. " [6] The love of " the rhythmic rise and fall of words " is part of the essentially lyrical attitude toward language that we have seen in the essay on Mangan [7]. In *Stephen Hero* Joyce defines rhythm as " the esthetic result of the senses, values and relations " of

1. *Ibid.*, p. 221.
2. Cf. *Critical Writings*, p. 176.
3. Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 185.
4. *Portrait*, p. 208.
5. *Ibid.*, p. 36.
6. *Ibid.*, p. 193.
7. Cf. *Critical Writings*, p. 75.

words made subject to the conditions of poetry [1]. This definition is expanded in *A Portrait of the Artist* in the language of scholasticism, as a reciprocal relationship of part and whole [2]. It is essentially the same conception of rhythm which we have observed in Flaubert.

A Portrait of the Artist is not a treatise in aesthetics, although many have read it so, and even its concern with aesthetic theory is directed, in good Aristotelian fashion, to the apprehension of the art object far more than to the process by which the artist creates. Nevertheless, the preoccupation with language is an essential part of the preparation of the artist for the creative act, and the particular values of language stressed by Stephen Dedalus are the values stressed by Joyce himself in his other writings. In later life, Joyce said little indeed about his own work, but his remarks to Frank Budgen during the composition of *Ulysses* reveal that his mature attitude toward language was shaped by his early speculations [3] :

> I enquired about *Ulysses*. Was it progressing ?
> I have been working hard on it all day, said Joyce.
> Does that mean that you have written a great deal ? I said.
> Two sentences, said Joyce.
> I looked sideways but Joyce was not smiling. I thought of Flaubert.
> You have been seeking the *mot juste* ? I said.
> No, said Joyce. I have the words already. What I am seeking is the perfect order of words in the sentence.
> There is an order in every way appropriate. I think I have it.

Joyce went on to tell Budgen of the result of his labors : " The words [...] are : 'Perfume of embraces all him assailed. With hungered flesh obscurely, he mutely craved to adore.' You can see for yourself in how many different ways they might be arranged. " The quest for the *mot juste* in *Ulysses* has been carefully analyzed by Joseph Prescott [4]. Clearly, the mutations of language are far more varied, the experimentation far more daring than in any previous novel. Yet, the passion, not only for the perfect word but for the perfect order of words, is precisely in keeping with the ideal of absolute formal perfection as Flaubert defined it. In *Finnegans Wake* we may see an effort to transcend the limits of traditional literary expression through the creation of a new poetic language. The poetics of Joyce's grandiose

1. *Stephen Hero*, p. 25. The manuscript is incomplete at this point.
2. *Portrait*, p. 241.
3. Budgen, *op. cit.*, p. 20.
4. See Joseph Prescott, " Stylistic Realism in Joyce's *Ulysses* ", in Marvin Magalener (ed.), *A James Joyce Miscellany*, Second Series (Carbondale, 1959), pp. 15-66.

attempt to " wipe alley english spooker, multaphoniaksically spuking, off the face of the erse " [1], are assuredly not the poetics of *A Portrait of the Artist*, but we may view Joyce's last will and testament as the farthest extension of his absolute separation of the language of literature and the language of common discourse.

In retrospect, Flaubert and Joyce both exemplify the artist as hero and as saint. The rigor and austerity of their ideals and aspirations does not lessen their relevance. We should regard their obsession with language, not as an interest in words for their own sake merely, but as a living proof of their belief in the dignity and grandeur of art. The role of language in both their theory and expression is a noble tribute to the consciousness of the word shaping the act of artistic creation in our time.

Haskell M. Block.

1. *Finnegans Wake* (N. Y., 1945), p. 178.

VERFREMDUNG

Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs.

« Satire und Didaktik nebst Rhetorik », schreibt Friedrich Theodor Vischer in seiner *Ästhetik* [1], « gehören zu den gewaltigsten Hebeln des ethischen, politischen Lebens, und die Bewegung der Geschichte wäre ohne sie nicht zu denken. Ihr Wesen und ihre reichen, gerade durch ihre gemischte Natur schwierigen Formen sind daher der gründlichsten Untersuchung wert... » Welcher moderne ästhetische Begriff hätte ein grösseres Recht darauf, in diese Untersuchungen einbezogen zu werden, als der von Bertolt Brecht geprägte der Verfremdung ? Auch er bezeichnet « gemischte » Formen : nämlich solche, die in Grenzbezirken beheimatet sind, an denen das Ästhetische und das Ausserästhetische, Dichtung und Lehre gleichermassen Anteil haben. Die Frage nach Wesen und Ursprung der Verfremdung, die im folgenden behandelt wird, führt freilich weit über Brechts Werk hinaus in allgemeine weltliterarische Zusammenhänge.

1. Wirkungsweise der Verfremdung. — Ein gutes Beispiel für angewandte Verfremdung bietet das Stück *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui.* Es entstand 1941 im finnischen Exil und soll, wie der Dichter sagt, « den üblichen gefahrvollen Respekt vor den grossen Tötern » (IX, 374) zerstören [2]. Was Brecht angreifen will, ist jene Art der romantischen Geschichtsauffassung, der

1. Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 2. Aufl. hg. v. Robert Vischer, München, 1922, § 923 Anm.

2. Für Brechts Werke gelten folgende Abkürzungen : *Vers.* = *Versuche*, Berlin, 1949 sqq., Heft 9-15 (zit. nach Heft u. Seite) ; *Gesch.* = *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*, Berlin-Schöneberg, 1957 ; *Schr.* = *Schriften zum Theater*, Frankfurt, 1957 ; *SuF* = *Sinn und Form. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht*, Berlin, 1957 ; *Theat.* = ' Über experimentelles Theater ', in *Theater der Zeit* 14 (1959), Beilage Nr. 1, pp. 2 sq. — Die zwölf Bände der *Stücke* werden nach der Ausgabe im Aufbau-Verlag, Berlin, 1955 sqq., zitiert, und zwar ohne besonderen Vermerk ; Bandzahlen erscheinen in römischen, Seitenzahlen in arabischen Ziffern.

Buonaparte nicht deshalb bedeutsam erscheint, weil er den *Code Napoléon* geschaffen hat, sondern wegen seiner Schlachten und der Unzahl von Opfern, die sie gekostet haben. So steht es beinah wörtlich in den Anmerkungen zum *Arturo Ui*. Und Brecht fährt fort :

> Die Alltagslogik darf sich nicht einschüchtern lassen, wenn sie sich in die Jahrhunderte begibt ; was uns für die kleinen Verhältnisse gilt, dem müssen wir in den grossen Geltung verschaffen. Der Lump im kleinen darf nicht, wenn ihm die Herrschenden gestatten, ein Lump im grossen zu werden, eine Sonderstellung nicht nur in der Lumperei, sondern auch in unserer Geschichtsbetrachtung einnehmen (IX, 373).

Brechts Absicht im *Arturo Ui* war es, « der kapitalistischen Welt den Aufstieg Hitlers [...] zu erklären » (IX, 369). Als politisch und ideologisch engagierter Dichter sah er sich einer gängigen öffentlichen Meinung gegenüber, die nach seiner Überzeugung auf mangelhafter Erkenntnis beruhte und daher falsch und schädlich war. Dieses Falsche und Schädliche wollte er beseitigen : es galt also, die mangelhafte Erkenntniss ín eine echte zu verwandeln. Die Mittel, deren er sich dabei bediente, waren « Gangstermilieu und grosser Stil », wie es im Arbeitsbuch unter dem 28. März 1941 heisst (*SuF* 100). Mit beiden ist — was Brecht betont — der Zuschauer vertraut. Der Zuschauer kennt das Gangstermilieu (denn das Stück wurde ursprünglich für ein rein amerikanisches Publikum geschrieben) ; er kennt aber auch den grossen Stil, d.h. Sprache und Versmass seiner klassischen Dramenliteratur, die ja Teil des allgemeinen Bildungsgutes ist. Diese ungewöhnliche Mischung hört sich dann folgendermassen an :

> Flake : Verdammte Zeiten ! 's ist, als ob Chicago
> Das gute alte Mädchen, auf dem Weg
> Zum morgendlichen Milchkauf in der Tasche
> Ein Loch entdeckt hätt' und im Rinnstein jetzt
> Nach ihren Cents sucht.
>
> Caruther : Letzten Donnerstag
> Lud mich Ted Moon mit einigen achtzig andern
> Zum Taubenessen auf den Montag. Kämen
> Wir wirklich, fänden wir bei ihm vielleicht
> Nur noch den Auktionator. Dieser Wechsel
> Vom Überfluss zur Armut kommt heut schneller
> Als mancher zum Erbleichen braucht. Noch schwimmen
> Die Grünzeugflotten der fünf Seen wie ehdem
> Auf diese Stadt zu, und schon ist kein Käufer
> Mehr aufzutreiben. (IX, 189).

Die Gestalten, die auf solche Weise hemdsärmeligen Slang mit shakespearisierenden Bildern und Jamben vermengen, sind Börsenjobber, hartgesottene Geschäftsleute. Der Trust, dem sie

angehören — er führt den schönen Namen Karfiol, — d.h. Blumenkohltrust, — steht für diejenigen Kreise der deutschen Wirtschaft, die Hitlers Aufstieg förderten, so wie die Stadt Chicago für Deutschland, ihre Nachbarstadt Cicero für Österreich, Ui selber für Hitler, Giri für Göring, Givola für Goebbels, Roma für Röhm, Dogsborough für Hindenburg und überhaupt die ganzen Vorgänge des Stückes für die politischen Ereignisse zwischen 1929 und 1938 stehen. Das Werk ist eine einzige grosse Parabel (IX, 374). Projizierte Schriften, die nach jeder Szene auftauchen, halten den Zusammenhang zwischen Gezeigtem und Gemeintem unmissverständlich wach.

Was wird durch solche Mittel erreicht ? Was bewirken sie ? Eine finstere Gangsterstory, aber in Stil und Versform des hohen Dramas, dargeboten als Gleichnis für Geschehnisse von leider welthistorischem Ausmass : das sind offensichtlich krasse Widersprüche. Brecht weiss sie noch zu steigern, indem er einzelnen Episoden berühmte Szenen aus Goethe oder Shakespeare unterlegt, so dass etwa die Erpressung des österreichischen Kanzlers Engelbert Dollfuss (der im Stück Dullfeet heisst) als Gartenspaziergang aus *Faust I* erscheint und Hitlers Annektionsversuche durch die Brautwerbungsszene aus *Richard III.* wiedergegeben werden (IX, 334 sqq. und 342 sqq.). Ähnliches gilt für die Parodien und Travestien von Klassikerzitaten :

Dem Gangster flicht die Nachwelt keine Kränze ! (IX, 218)

Oder :

Herr Ui, wie halten Sie's mit der Religion ? (IX, 336)

Auch hier (es handelt sich um Schillers *Wallenstein-Prolog* und wiederum *Faust I*) werden die krassesten Widersprüche erzeugt.

Was sie hervorrufen, ist Überraschung, Verblüffung, vielleicht sogar ein heilsamer Schock — Wirkungen, die durch das grell Jahrmarktsmässige der Vorführung noch verstärkt werden. Der Zuschauer sieht und hört merkwürdige Dinge, die ihm ungewohnt, aber doch auch vertraut vorkommen. Vieles ist von grotesker und zugleich schauerlicher Komik. Diese Widersprüche verlangen nach Auflösung. Ob er will oder nicht, wird der Zuschauer in eine Denkbewegung hineingezwungen, die ihn nicht mehr loslässt. An ihrem Ende erhebt sich das Gelächter der Erkenntnis. Es ist freilich bitter genug und schlägt in der letzten Szene, unterm Hämmern eines Maschinengewehrs, in blutigen Ernst um. Nicht minder ernst ist der Epilog, der die Lehre und Nutzanwendung zieht :

Ihr aber lernet, wie man sieht statt stiert
Und handelt, statt zu reden noch und noch. (IX, 365)

Stieren, gebannt Glotzen : das ist jene Haltung vor der Geschichte, die Brecht verwirft. Er fordert den unverstellten Blick, das klare Urteil, die überlegte Aktion. Wie ist diese Haltung erreichbar ? Durch Verzerren, antwortet Brecht — denn es zeigt die Dinge in ihrer wahren Gestalt. Durch Aufreissen der Widersprüche — denn so werden die tieferen Zusammenhänge sichtbar. Durch Verhüllung — die im Grunde eine Enthüllung ist (cf. *SuF* 100). Mit einem Wort : durch Verfremdung.

2. Wesen und Begriff der Verfremdung. — Was heisst Verfremdung, möglichst allgemein gefasst ? Brecht definiert : « Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heisst zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen » (*Theat.* 9). An anderer Stelle sagt der Dichter : « Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt » (*Schr.* 150). Den ganzen Komplex allerdings, um den es hier geht, erfassen erst einige Thesen Brechts, die sein Schüler Wekwerth in einem kürzlich erschienenen Sammelband mitgeteilt hat [1]. Dort können wir etwa lesen : « Häufung der Unverständlichkeiten, bis Verständnis eintritt... » Oder, mit marxisch-hegelischen Begriffen : « Verfremdung als ein Verstehen (verstehen — nicht verstehen — verstehen), Negation der Negation. » Dazu Wekwerths Erläuterung : « ' Verfremdung ' ist die Aufhebung der Distanz zwischen dem Dargestellten und dem Publikum auf höherer Ebene. Verfremdung ist eine Möglichkeit, jeder Erscheinung die ' Fremdheit ' zu nehmen [...] Verfremden ist also wirkliches Bekanntmachen... » Nicht allein im Schaffen von Distanz, wie man gemeinhin glaubt, sondern zugleich und erst recht in ihrer Wiederaufhebung auf einer höheren Ebene besteht die Verfremdung. Das Distanzieren selber bedeutet nur den ersten Schritt. Alle zunächst so nachdrücklich distanzierenden Mittel, die Brecht verwendet, zielen ausschliesslich darauf ab, den Zuschauer zum Vollzug des zweiten Schrittes zu veranlassen — zur Aufhebung der Distanz. Wir sahen es schon an der sogenannten « Doppelverfremdung » (*SuF* 100) im *Arturo Ui* : Gangstermilieu und grosser Stil entfernen die Vorgänge und

1. Manfred Wekwerth, *Theater in Veränderung*, Berlin, 1960, p. 166.

Gestalten und rücken sie zugleich nah heran ; sie machen die Dinge fremd und doch dadurch erst wirklich vertraut. Duplex negatio affirmat.

Bereits Hegel hat das Grundprinzip der Verfremdung formuliert : « Das Bekannte überhaupt », sagt er, « ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt » [1]. Brecht will ebenfalls der Erkenntnis dienen — besser gesagt : er will Erkenntnis lehren. Welche Erkenntnis ? Hören wir wieder den Dichter selber, diesmal ganz in der Maske des trocken-pedantischen Theoretikers, die er so gern vornahm und so überzeugend zu tragen wusste.

Wir brauchen Theater [lautet § 35 im *Kleinen Organon*], das nicht nur Empfindungen, Einblicke und Impulse ermöglicht, die das jeweilige historische Feld der menschlichen Beziehungen erlaubt, auf dem die Handlungen jeweils stattfinden, sondern das Gedanken und Gefühle verwendet und erzeugt, die bei der Veränderung des Feldes selbst eine Rolle spielen (*Schr.* 147).

Das historische Feld der menschlichen Beziehungen, also die soziologischen Zusammenhänge, will Brecht darstellen, und zwar auf eine Weise, dass die Veränderungen dieses Feldes (und damit auch dessen Veränderbarkeit) sichtbar werden. Gesellschaftslehre, Gesellschaftskritik, Gesellschaftsveränderung im Sinne des Marxismus : darin besteht — wir wissen es — die weltanschauliche Bindung des Stückschreibers Brecht. Aus ihr ergibt sich auch die ideologische Legitimation seiner Theorie der Verfremdung — ihre philosophische schöpft sie, wie wir eben sahen, aus Hegel.

Woher stammt der Begriff der Verfremdung ? Soviel sich bisher feststellen lässt, hat er eine doppelte Herkunft. Einmal weist er auf Karl Marx. Welch entscheidende Rolle der Begriff der Entfremdung in dessen Gesellschaftslehre spielt, ist bekannt. Weniger bekannt dürfte sein, dass Brecht dieses so eng verwandte Wort gelegentlich auch als Synonym für seinen eigenen Begriff der Verfremdung verwendet hat. So spricht er in dem Aufsatz *Verfremdungstheater oder Lehrtheater ?* von der « Entfremdung, welche nötig ist, damit verstanden werden kann », weil, wie es weiter heisst, bei allem Selbstverständlichen auf das Verstehen einfach verzichtet wird (*Schr.* 63). Dass hier ein gewisser Einfluss vorliegen muss, steht ausser Zweifel. Dennoch hat es vorläufig den Anschein, als sei die eigentliche Quelle des Begriffs nicht bei Marx, sondern bei den russischen Formalisten zu suchen. Der Engländer Willett weist in seiner verdienstvollen Monographie darauf hin, dass das Wort « Verfremdung » erst Mitte der dreissiger

1. G. W. F. Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes*, Ausgabe bei Meiner, Leipzig, 1949, pp. 28 sq.

Jahre bei Brecht aufzutauchen beginnt, und er bringt dies mit der Moskaureise des Dichters von 1935 in Verbindung [1]. In der Tat sind die Übereinstimmungen höchst auffallend. Der Zentralbegriff der Russen, « ostranenije », entspricht genau dem Brechtschen Begriff der Verfremdung oder Entfremdung. Bereits 1917 veröffentlichte Viktor Šklovskij, der Wortführer der Formalisten, seinen berühmten Aufsatz *Kunst als Kunstgriff (Istkusstvo kak prijom)*, wo das Verfahren der Kunst als das der Verfremdung oder Entfremdung bestimmt wird. Noch deutlicher tritt die Übereinstimmung hervor, wenn wir Šklovskijs Definition des dichterischen Bildes heranziehen, dessen Aufgabe es nicht sei, « das Unbekannte dem Menschen näherzubringen, sondern das Gewohnte ihm zu entfremden, indem es in neuem Licht dargestellt wird » [2]. Meint man hier nicht einen Satz von Brecht zu lesen ?

Man darf jedoch nicht vergessen, dass die Überlegungen der russischen Formalisten zunächst völlig auf den Raum des Ästhetischen beschränkt blieben. Hier liegt ihr Ausgangspunkt und eigentlicher Bereich. Wenn in den (grösstenteils aus Tolstoj stammenden) Beispielen, die Šklovskij anführt, die Verfremdung mit dem Gesellschaftskritischen in Berührung kommt, so ist dies sekundär. « [It] is incidental to Šklovskijs argument », betont Viktor Erlich, der wohl beste Kenner der formalistischen Schule. « He is not concerned [...] with the ideological implications of the device » [3]. Um so bedeutsamer muss das allgemeine ästhetische Problem erscheinen, das in den Forderungen der russischen Formalisten erneut aufgeworfen wurde. Es ist so alt wie die Wissenschaft von der Ästhetik selbst, ja noch älter. Gleichwohl hat man es, soweit ich sehe, bisher noch nirgends in seiner Gesamtheit untersucht. Wenn die französischen Surrealisten — Erlich nennt vor allem Jean Cocteaus Buch *Le rappel à l'ordre* (Paris, 1926) — ungefähr zur gleichen Zeit ganz ähnliche Gedanken vertraten wie Šklovskij und seine Schule, so mag ja noch eine unmittelbare Verbindung bestanden haben. Wie verhält es sich

1. John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from eight Aspects*, London, 1959, pp. 179 u. 208 sq.

2. Zitiert nach Wilhelm Lettenbauer, *L. Tolstojs Stil in der Sicht der russischen Formalisten*, in *Stil- und Formprobleme der Literatur. Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg*, Heidelberg, 1959, pp. 398 sq.

3. Viktor Erlich, *Russian Formalism. History — Doctrine*, 's Gravenhage, 1955, p. 151. Brecht hat das Werk noch 1955, also ein Jahr vor seinem Tode, erworben, aber schon 1939 bei der Darlegung der Verfremdung sich auf Tolstoj berufen. In Frage kommt hier vor allem dessen Erzählung *Der Leinwandmesser* (1861), die auch Šklovskij besonders hervorhob.

aber mit den theoretischen Äusserungen der deutschen und englischen Romantik ? « Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend », schreibt Novalis in seinen *Fragmenten*, « das ist die romantische Poetik » [1]. Und Shelley erklärt : « Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world, and makes familiar objects be as if they were not familiar » [2]. Wie verhält es sich vollends mit den Bemühungen der englischen, französischen und deutschen Ästhetiker des 18. Jahrhunderts, die immer wieder um das Phänomen des Wunderbaren, Fremdartigen, Neuen, Originellen kreisten ? Gewiss, niemand wird verkennen, dass im Laufe der Entwicklung mannigfache Umschichtungen stattgefunden haben. Aber ebensowenig kann man, meine ich, die innere Zusammengehörigkeit all dieser Gedanken und Formulierungen bestreiten, die ja noch viel weiter, bis in die Zeit des Barock und der Renaissance, zurückreichen. Denn was ist die scharfsinnige Verknüpfung des Entlegenen, die « agudeza » eines Gracián oder das « far stupir » eines Marino, anderes als eine zeitgemässe Metamorphose der Verfremdung in diesem umfassenden Sinn ?

3. Dreierlei Verfremdung. — Sowohl Hegel und Marx als auch die russischen Formalisten konnten Brecht Gedanken liefern, wie sie in seinem Begriff der Verfremdung enthalten sind. Beidemal bot sich ihm die gleiche oder doch nahezu gleiche Formulierung. Der Unterschied war jedoch der, dass Gedanken wie Formulierung im einen Fall rein philosophisch-soziologisch, im andern hingegen — zunächst jedenfalls und in ihrer Intention — rein ästhetisch-literarisch bestimmt waren. Erst Brecht, der lehrhafte Dichter, hat beide Bereiche vereinigt und so die Verfremdung als ästhetisches Mittel zur philosophischen Erkenntnis geschaffen.

Welche Möglichkeiten gibt es nun, das Kunstmittel der Verfremdung anzuwenden ? Was wir im *Arturo Ui* festgestellt haben, scheint sich auf den Text des Stückes zu beschränken : Gangstermilieu und grosser Stil, dazu die « Ausstellung » (*SuF* 100) klassischer Szenenformen aus Goethe und Shakespeare. Aber das täuscht. Zumindest der grosse Stil bezieht sich auch auf Darstellung und Inszenierung, und Brecht versäumt nicht, ausführlich

1. Novalis, *Gesammelte Werke*, hg. von Carl Seelig, Herrliberg-Zürich, 1946, Bd. IV, p. 301 [= Fragment Nr. 3053].
2. *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, ed. with an Introduction by John Shawcross, London, 1909, p. 131.

darauf hinzuweisen. « Dies Stück », bemerkt er, « muss... im grossen Stil [im Original gesperrt !] dargestellt werden ; am besten mit deutlichen Reminiszenzen an das elisabethanische Historientheater, also mit Vorhängen und Podesten. Es kann z.B. vor gekalkten Rupfenvorhängen, die ochsenblutfarben bespritzt sind, agiert werden. Auch können gelegentlich panoramamässig bemalte Prospekte benutzt werden, und Orgel-, Trompeten- und Trommeleffekte sind ebenfalls zulässig. Jedoch muss reine Travestie natürlich vermieden werden, und auch im Grotesken darf die Atmosphäre des Schauerlichen keinen Augenblick versagen » (IX, 375 sq.).

Damit sind die entscheidenden Anwendungsmöglichkeiten schon genannt. Wie man sieht, erfassen sie buchstäblich alles, was zum Theater gehört, von der Konzeption des Stückes bis zum Fallen des Vorhangs : Bau und Sprache des Stückes, Regie und Bühnenbild, Darstellung, Musik und so weiter. Bei näherem Zusehen vereinheitlicht sich diese Vielfalt jedoch. Es gibt im Grunde nur dreierlei Verfremdung : durch den Stückschreiber, der den Text herstellt ; durch den Regisseur, der den Text mit Hilfe von Bühnenbild, Beleuchtung, Kostüm, Maske, Musik und anderen Effekten inszeniert ; durch den Schauspieler, der Text und Inszenierung im Moment der Aufführung auf der Bühne verwirklicht. Genau dieselbe Einteilung traf Brecht, als er 1939-40 in Stockholm und Helsinki vor Studenten von der neuen Verfremdungstechnik « des Dramenbaus, des Bühnenbaus und der Schauspielweise » sprach (*Theat.* 9). Dass dabei der Teilbereich des Bühnenbaus für die Inszenierung in ihrer Gesamtheit gesetzt wurde, mag in Brechts enger Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Caspar Neher begründet sein. An unserm Ergebnis ändert es nichts.

4. Spielweise. — Die verfremdende Spielweise wurde bisher am weitesten bekannt. Darin liegt zweifellos eine gewisse Berechtigung ; denn Brecht hat seine Thesen hauptsächlich auf sie gemünzt und an ihr erläutert. Gerade sie wurde daher auch am heftigsten angegriffen. Es genügt, Willy Haas zu zitieren : « Die Verwandlung der Bühne zum ' verfremdeten ' Kasperletheater war eine völlig tote Sackgasse »[1]. Hier spricht starre und in dieser Starrheit beschränkte Dogmatik. Dabei sind Brechts Gedanken — und wenn man sein Theater kennt, auch ihre Verwirklichung auf der

1. Willy Haas, *Bert Brecht*, Berlin, 1958, p. 92.

Bühne — durchaus klar und einleuchtend. Sie gehen vom menschlichen Alltag aus : von einem Verkehrsunfall. Wie ein Zeuge, welcher das Verhalten der am Unfall Beteiligten vorführt, soll der Schauspieler das Verhalten seiner jeweiligen Figur demonstrieren. *Die Strassenszene* — so der Titel eines Aufsatzes, den Brecht 1940 geschrieben hat (cf. *Schr.* 90 sq.) — ist das Grundmodell aller verfremdenden Darstellung. Welche Folgerungen ergeben sich daraus ? Hören wir wieder den Theoretiker Brecht. Um Verfremdungseffekte (oder abgekürzt : V-Effekte) hervorzubringen, fordert er, muss der Schauspieler alles unterlassen, was « die Einfühlung des Publikums in seine Gestaltungen » herbeiführen könnte. « Nicht beabsichtigend, sein Publikum in Trance zu versetzen, darf er sich selber nicht in Trance versetzen. » Und weiter über den Schauspieler : « In keinem Augenblick lässt er es zur restlosen Verwandlung in die Figur kommen. Ein Urteil : ' er spielte den Lear nicht, er war Lear ', wäre für ihn vernichtend. Er hat seine Figur lediglich zu zeigen, oder, besser gesagt, nicht nur lediglich zu erleben... » Weder seine eigenen Gefühle noch die des Publikums sollen mit den Gefühlen der Figur identisch sein. « Das Publikum muss da völlige Freiheit haben » (*Schr.* 152 sq.).

Es ist die Freiheit zu urteilen, die durch die verfremdende Spielweise geschaffen wird. Der Schauspieler relativiert seine Figur ; er zeigt, dass sie zwar so handelt, aber auch anders hätte handeln können. Vor allem das angeblich Selbstverständliche wird akzentuiert und herausgehoben und damit merkwürdig, d.h. fragwürdig gemacht. Brecht wählt folgendes Beispiel : « Ein junges Mädchen verlässt ihre Familie, um eine Stellung in einer grösseren Stadt anzunehmen. [...] Wie soll [...] ein solcher Vorgang dargestellt werden, dass sein historischer Charakter hervortritt ?... Wenn die Mutter unter Ermahnungen und moralischen Forderungen der Tochter den Koffer packt, der sehr klein ist — wie zeigt man das : So viele Forderungen und so wenig Wäsche ?... Wie hat die Schauspielerin den Satz der Mutter zu sprechen, mit dem sie den so sehr kleinen Koffer übergibt, ' So, ich denke, das reicht aus ', damit er als historischer Ausspruch verstanden wird ? Das kann nur erreicht werden, wenn der V-Effekt hervorgebracht wird. Die Schauspielerin darf den Satz nicht zu ihrer eigenen Sache machen, sie muss ihn der Kritik überantworten, sie muss das Verständnis seiner Motive ermöglichen und den Protest » (*Schr.* 86 sqq.). Durch verfremdende Darstellung, die eine distanzierte, kritische oder, wie wir eben hörten, histori-

sierende Darstellung ist, versetzt der Schauspieler das Publikum seinerseits in kritische Distanz und ermöglicht ihm dadurch erst, den eigentlichen Sinn des Dargestellten zu begreifen. Der dialektische Dreischritt vom ungenügenden Verstehen über den Schock des Nicht-Verstehens hin zum wirklichen Verstehen, der sich als das Grundprinzip der Verfremdung erwiesen hat, ist unverkennbar.

Die verfremdende Spielweise wurde — Brecht legt Wert auf diese Feststellung (cf. *Schr.* 74) — in Deutschland selbständig entwickelt. Der Dichter beruft sich dabei namentlich auf seine Arbeit mit Erwin Piscator, von dem er viel gelernt hat, sowie auf seine eigenen Inszenierungen am Schiffbauerdammtheater : beides zu Ende der zwanziger und zu Beginn der dreissiger Jahre (*Theat.* 4 und 10). Den endgültigen Anstoss zur Ausformung seiner Theorie erhielt er jedoch erst später. Es war die Begegnung mit dem chinesischen Schauspieler Mei Lan-fang. Dessen bewusster, distanzierter und doch im höchsten Masse artistisch durchgefeilter Darstellungsstil führte die Spielweise der Verfremdung, um die Brecht sich seit Jahren bemüht hatte, in vollendeter Meisterschaft vor. Hier fand der Dichter alles, was er suchte. Er war begeistert. « Der chinesische Artist », notiert er, « spielt vor allem nicht so, als existiere ausser den drei Wänden, die ihn umgeben, auch noch eine vierte Wand. Er bringt zum Ausdruck, dass er weiss, es wird ihm zugesehen... Eine weitere Massnahme ist : der Artist sieht sich selber zu... Der Artist wünscht, dem Zuschauer fremd, ja befremdlich zu erscheinen. Er erreicht das dadurch, dass er sich selbst und seine Darbietungen mit Fremdheit betrachtet. So bekommen die Dinge, die er vorführt, etwas Erstaunliches. Alltägliche Dinge werden durch diese Kunst aus dem Bereich des Selbstverständlichen gehoben... » Man lese den Aufsatz *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* (*Schr.* 74 sqq.) im ganzen nach, um zu ermessen, wie sehr Brecht unter dem Eindruck dieser Begegnung stand. Dort zieht er auch die für ihn ausschlaggebende Folgerung, indem er sagt : « Tatsächlich können nur diejenigen ein Technikum wie den V-Effekt der chinesischen Schauspielkunst mit Gewinn studieren, die ein solches Technikum für ganz bestimmte gesellschaftliche Zwecke benötigen. »

Der zweite, nicht minder wichtige Einfluss auf Brechts Konzeption der Schauspielkunst, der um dieselbe Zeit fassbar wird, ging von einer ganz anderen geistigen Welt aus : nämlich von der französischen Aufklärung des 18. Jahrhunderts. Aber er wirkte in die gleiche Richtung wie das Beispiel der Chinesen.

Es sind die theatertheoretischen Überlegungen eines Francesco Riccoboni und Denis Diderot, mit denen der Dichter sich damals beschäftigte. Wir haben dafür zwei Zeugnisse. In den *Svendborger Gedichten*, die 1939 in London herauskamen, findet sich die Bemerkung : « Dieses Buch ist herausgegeben unter dem Patronat der Diderot-Gesellschaft und der American Guild for German Cultural Freedom. » Aber nicht genug damit, dass Brecht die theaterwissenschaftliche Gesellschaft, die er im dänischen Exil plante [1], nach dem Franzosen benennen wollte. In dem Vortrag *Über experimentelles Theater*, der ja ebenfalls 1939 entstand, beruft Brecht sich eindeutig auf die « grossen Aufklärer » Diderot und Lessing (*Theat.* 5). Von jenem stammt der glanzvolle Dialog *Paradoxe sur le comédien* (geschrieben zwischen 1770 und 1778, gedruckt erst 1830) — Lessing wiederum übersetzte 1750, unmittelbar nach Erscheinen, Riccobonis *L'Art du Théâtre* unter dem Titel *Die Schauspielkunst*. Beide bedeutenden Werke stehen miteinander in engster Verbindung ; erwähnt doch Diderot ausdrücklich Riccoboni als seinen Vorläufer [2].

Francesco Riccoboni hatte, ehe er mit seiner Schrift an die Öffentlichkeit trat, jahrzehntelang am italienischen Theater in Paris gespielt. Er kam von der praktischen Theaterarbeit her, und zwar ganz von den Bedürfnissen des Schauspielers. Auch Diderot beschäftigt sich beinah ausschliesslich unter diesem Gesichtspunkt mit den Problemen des Theaters. Hierin unterscheiden sich die beiden radikal von dem Theoretiker Brecht, dessen Überlegungen immer beim Zuschauer und der auf ihn ausgeübten Wirkung ansetzen. Gemeinsam jedoch ist allen dreien der Kampf gegen die Einfühlung. Brecht will sie aus dem Zuschauerraum vertreiben und sieht sich dabei genötigt, sie im Prinzip auch von der Bühne zu verbannen ; Riccoboni und Diderot wollen sie umgekehrt von der Bühne vertreiben — freilich nur mit dem Ziel, sie im Zuschauerraum desto fester und dauerhafter anzusiedeln. Dafür drei charakteristische Beispiele. Riccoboni sagt (in der Lessingschen Übertragung) : « Man muss die Bewegungen der Natur bei anderen vollkommen wissen und von seiner Seele allezeit Meister bleiben, damit man sie nach Belieben der Seele eines anderen ähnlich machen kann. Das ist der Hauptzweck der Kunst. Daraus entspringt die so vollkommene Vorstellung [im Original : illusion], welcher sich die Zuschauer notwendig

1. Cf. Willett, *op. cit.*, pp. 178 u. 245.
2. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Ausgabe der Bibliothèque Nationale, Paris, 1906, p. 102. Die folgenden Diderot-Zitate, pp. 27 sq., 61, 22, 23, 18, 86.

überlassen müssen und die sie wider Willen mit sich fortreisst »[1]. Bei Diderot heisst es ganz entsprechend vom Schauspieler : « Il n'est pas le personnage, il le joue, et le joue si bien que vous [als Zuschauer] le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas. » Dagegen bei Brecht, wie wir vorhin bereits hörten : « Nicht beabsichtigend, sein Publikum in Trance zu versetzen, darf er [= der Schauspieler] sich selber nicht in Trance versetzen. »

Von diesem grundsätzlichen Unterschied abgesehen, stimmen aber die Brechtschen Forderungen in vielen Einzelheiten mit denen des Franzosen und des französisch schreibenden Italieners überein. So ist Riccoboni davon überzeugt, « dass man, wenn man das Unglück hat, das, was man ausdrückt, wirklich zu empfinden, ausserstand gesetzt wird zu spielen ». Diderot pflichtet ihm bei : « Un moyen sûr de jouer petitement, mesquinement, c'est d'avoir à jouer son propre caractère. » Und Brecht bezeichnet es als « die primitivste Art » der Einfühlung, « wenn der Schauspieler nur fragt : wie wäre ich, wenn mir dies und das passierte » (*Schr.* 157) ? Vor allem mit dem *Paradoxe sur le comédien*, das Brecht ja auf jeden Fall gekannt hat, ergeben sich frappierende Parallelen. Brecht : « Dies, dass der Schauspieler in zweifacher Gestalt auf der Bühne steht, als Laughton und als Galilei, dass der zeigende Laughton nicht verschwindet in dem gezeigten Galilei..., bedeutet schliesslich nicht mehr, als dass der wirkliche, der profane Vorgang nicht mehr verschleiert wird — steht doch auf der Bühne tatsächlich Laughton und zeigt, wie er sich den Galilei denkt » (*Schr.* 153 sq.). Diderot : « Elle [= die Schauspielerin Clairon] peut... s'entendre, se voir, se juger, et juger les impressions qu'elle excitera. Dans ce moment, elle est double : la petite Clairon et la grande Agrippine. » — Brecht : « Die Beobachtung ist ein Hauptteil der Schauspielkunst. Der Schauspieler beobachtet den Mitmenschen mit all seinen Muskeln und Nerven in einem Akt der Nachahmung, welcher zugleich ein Denkprozess ist » (*Schr.* 157). Diderot : « Les grands poëtes, dramatiques surtout, sont des spectateurs assidus de ce qui se passe autour d'eux dans le monde physique et dans le monde moral. » Das gilt in gleicher Weise vom Schauspieler : « Moi, je lui veux beaucoup de jugement. Il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille. J'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité ; l'art de tout imiter, ou, ce qui revient

1. Francesco Riccoboni, *Die Schauspielkunst*. Übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, hg. v. Gerhard Piens, Berlin, 1954, p. 76. Das folgende Zitat, p. 74.

au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles. » — Brecht : « Mit dem Hut geben sie [= die Theaterbesucher] in der Garderobe ihr gewohntes Benehmen, ihre Haltung ‘ im Leben ’ ab ; die Garderobe verlassend, nehmen sie ihre Plätze mit der Haltung von Königen ein » (*Schr.* 23). Diderot : « Le citoyen qui se présente à l'entrée de la comédie y laisse tous ces vices pour ne les reprendre qu'en sortant. Là, il est juste, impartial, bon père, bon ami, ami de la vertu... » Ja sogar das Wort « aliénation », mit dem man heutzutage in Frankreich den Begriff der Verfremdung zu übersetzen pflegt, findet sich schon bei Diderot [1], wenn auch in anderem Zusammenhang als bei Brecht.

5. Inszenierung. — Brecht und seine Mitarbeiter haben die inszenatorische Verfremdung in den *Schriften zum Theater*, dem Band *Theaterarbeit* (Dresden, 1952), den Modellbüchern und den Heften der *Versuche* an zahlreichen Einzelbeispielen erläutert, so dass hier ein kurzer Überblick genügt. Wie wir schon sagten, wird diese Form der Verfremdung « vom Theater in seiner Gänze », von den « Bühnenbildnern, Maskenmachern, Kostümschneidern, Musikern und Choreographen » hervorgebracht. « Sie alle vereinigen ihre Künste zu dem gemeinsamen Unternehmen, wobei sie ihre Selbständigkeit freilich nicht aufgeben » (*Schr.* 169). Sie relativieren einander, dürfen wir ergänzen, im Dienste der Verfremdung. Dadurch — indem sie uns nie vergessen lassen, dass nichts Wirkliches sich ereignet, sondern ein einstudiertes Spiel vorgezeigt wird — helfen sie ihrerseits mit, jene fruchtbaren Widersprüche zu schaffen, welche die Illusion verscheuchen, die Einfühlung zerstören und ein Urteil provozieren. Wie dies erreicht wird, ist gleichgültig. Der Bühnenbildner mag seine Scheinwerfer sichtbar anbringen, Kommentare in Bild und Schrift projizieren, die Songs durch ein Musikemblem herausheben oder, wie es im *Arturo Ui* durch das Berliner Ensemble geschah, die Hauptak-

1. Diderot, *op. cit.*, p. 109. Dazu noch drei weitere Stellen, die mir für den Vergleich mit Brecht von Bedeutung erscheinen : « ‘C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes. ’ Les larmes du comédien descendent de son cerveau ; celles de l'homme sensible montent de son cœur : ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible ; c'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles... » — « Un grand comédien est un autre pantin merveilleux dont le poëte tient la ficelle, et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre. » — « Celui donc qui connaît le mieux et qui rend le plus parfaitement ces signes extérieurs [des dargestellten Charakters und seiner inneren Verfassung], d'après le modèle idéal le mieux conçu, est le plus grand comédien » Cf. pp. 28, 75 sq., 92.

teure als Wachspuppen zur Schau stellen. Oder der Regisseur mag den Darsteller des Brutus in Shakespeares *Julius Caesar* den Tyrannen verfluchen und gleichzeitig einen Sklaven misshandeln lassen (cf. *Vers.* 11, 101). Es gibt Dutzende von Möglichkeiten, die Brecht nicht zum geringsten Teil von Piscator [1], aber auch vom russischen Revolutionstheater und vom Theater der Chinesen übernommen hat. Die lebenslange Zusammenarbeit mit dem bedeutenden Bühnenbildner Caspar Neher kommt hinzu.

6. Sprache. — Bertolt Brecht war ein genialer Regisseur, aber er war ein noch grösserer Dichter. Auch das Gestaltungsprinzip seiner Sprache beruht im wesentlichen auf dem Sichtbarmachen innerer Widersprüche, die sich bis zu schreienden Gegensätzen steigern können und desto gebieterischer ihre Auflösung erzwingen, je krasser sie sind. Diese sprachliche Verfremdung kann die verschiedensten Formen annehmen. Kontraste werden schroff nebeneinander hingesetzt. Ein gleicher Vorgang wiederholt sich unter völlig veränderten Umständen. Ein und dasselbe Objekt wird von verschiedenen Seiten betrachtet. Ganz beiläufig, als wären sie selbstverständlich, werden die ungeheuerlichsten Aussagen gemacht, während anderswo ein belangloser Inhalt übertriebene Bedeutung erhält. Eine Erwartung, die etwas Gewohntes bereits vorweggenommen hat, sieht sich plötzlich enttäuscht. Vertraute Zusammenhänge werden gestört. Ein ganzes System von in sich stimmigen Schlüssen ruht auf Voraussetzungen, die grundfalsch sind. Oder vorgeprägtes Sprachgut wird verkehrt, wie im *Arturo Ui* :

> Und der Friede in
> Chicagos Grünzeughandel ist kein Traum mehr
> Sondern rauhe Wirklichkeit. (IX, 363).

Die Formen wechseln unaufhörlich, Absicht und Wirkung sind immer gleich [2].

Mit solcher sprachlichen Verfremdung steht Brecht durchaus nicht allein. Er gehört vielmehr in eine weltliterarische Entwicklung, die sich über Jahrhunderte erstreckt und teils als Verwandtschaft aus ähnlicher Zielsetzung, teils durch unmittelbare Abhängigkeit zu erklären ist. Sehr schön lässt sich diese Entwicklung am Beispiel des verfremdenden Kontrasts verfolgen. Zwei Dinge, die nichts miteinander zu tun haben — ob wirklich

1. Cf. Brechts Bekenntnis (*Theat.* 4) : « Ich habe an allen seinen Experimenten teilgenommen... »
2. Cf. meine Studie *Bertolt Brecht. Die Struktur seiner Dichtung*, Nürnberg, 2/1960.

oder nur scheinbar, ist dabei unwesentlich, — stossen zusammen. Man vergleiche die Szene aus der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*, die Brecht lakonisch *Strasse* überschrieben hat :

Die Zeitungsjungen : Chicagoer Tribüne am Mittag ! Der Fleischkönig und Philanthrop P. Mauler begibt sich zu der Eröffnung der P. Maulerschen Krankenhäuser, der grössten und teuersten Hospitäler der Welt !
(P. Mauler geht mit zwei Männern vorbei.)
Ein Passant (zum andern) : Das ist P. Mauler. Wer sind die Männer, die ihn begleiten ?
Der Andere : Das sind Detektive. Sie bewachen ihn, damit er nicht niedergeschlagen wird. (IV, 13)

Auf den ersten Blick hat es zwar den Anschein, als liesse die Leibwache Maulers sich nicht mit seiner philanthropischen Tätigkeit vereinbaren ; in Wahrheit wird jedoch bloss die sonst gedankenlos hingenommene Tatsache, dass einer im Geschäftsleben bis zur Unmenschlichkeit brutal sein kann, um dann mit seinen Gewinnen grosszügig Einrichtungen zum Wohle der Menschheit zu stiften, gewaltsam auffällig gemacht. Reines Nebeneinander, aber nicht weniger wirkungsvoll, ist dagegen der Ausspruch der Mutter Courage, die ihre Waren zählt, während sie sich über den Tod des Feldhauptmanns Tilly auslässt : « Schad um den Feldhauptmann — zweiundzwanzig Paar von die Socken — dass er gefalln ist, heisst es, war ein Unglücksfall » (VII, 141). Brecht hat bei einer Probe zum *Leben des Galilei* ausdrücklich auf diese Möglichkeit der Verfremdung hingewiesen. Es handelt sich um jene Stelle, wo der alte Galilei seiner Tochter einen Brief an den Erzbischof diktiert : « Noch immer wird mir vorgeworfen, dass ich einmal über die Himmelskörper ein Buch in der Sprache des Marktes verfasst habe. Es war damit nicht meine Absicht, vorzuschlagen oder gutzuheissen, dass Bücher über so viel wichtigere Gegenstände, wie zum Beispiel Theologie, in dem Jargon der Teigwarenverkäufer verfasst würden » (VIII, 168). Brechts Kommentar trifft genau den Sachverhalt : « Das ist doch nicht seine Meinung, zum Teufel, aber man kann ihn nicht fassen. In solchen Sätzen ist es nicht der Sinn, sondern die Zusammenstellung : Theologie und Teigwarenverkäufer » (*SuF* 290).

Derselbe rhetorische Kunstgriff findet sich in einer ganzen Reihe von berühmten Werken angewandt, die alle eine gesellschaftskritische oder politisch-aggressive Tendenz enthalten. Folgende Beispiele, die man leicht vermehren könnte, mögen dies veranschaulichen : Jaroslav Hašek, *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges* (*Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 1920-23) ; Ludwig Thoma, *Jozef Filsers*

Briefwexel (1909-12) ; Maxim Gorkij, *Die Mutter* (*Mat'*, 1907) ; Voltaire, *Lettres Anglaises* (1734) ; Beaumarchais, *Le mariage de Figaro* (1784). Brecht hat diese Werke vermutlich alle gekannt ; von Gorkij und Hašek, namentlich von letzterem, ist er nachweislich entscheidend beeinflusst worden.

Hašeks Roman setzt bekanntlich mit der Nachricht von der Ermordung Erzherzog Ferdinands in Sarajewo ein. Schwejk begibt sich, nachdem er davon erfahren hat, ins Wirtshaus, wo er mit dem Geheimpolizisten Bretschneider ein Gespräch anfängt. Dieser, der Schwejk oder den Wirt Palivec bei einer « hochverräterischen » Äusserung ertappen möchte, hat eben betont, was für ein grosser Verlust der Tod des Erzherzogs für Österreich ist. Es heisst nun weiter [1] :

Statt des Wirtes antwortete Schwejk :
« Ein Verlust is es, das lässt sich nicht leugnen. Ein furchtbarer Verlust. Der Ferdinand lässt sich nicht durch jeden beliebigen Trottel ersetzen. Nur noch dicker hätt er sein solln. »
« Wie meinen Sie das ? » warf Bretschneider ein.
« Wie ich das mein ? » antwortete Schwejk heiter, « no, nur so : wenn er dicker gewesen wär, dann hätt ihn sicher schon früher der Schlag getroffen, wie er die alten Weiber in Konopischt gejagt hat, wenn sie in seinem Revier Reisig und Schwämme gesammelt ham, und er hätt nicht eines so schmählichen Todes sterben müssen. Wenn ich mir das so überleg, ein Onkel seiner Majestät des Kaisers, und sie erschiessen ihn ! Das is ja ein Schkandal, die ganzen Zeitungen sind voll damit. Bei uns in Budweis hat man vor Jahren auf dem Markt bei irgendeinem kleinen Streit einen Viehhändler erstochen, einen gewissen Bratislav Ludwig, der hatte einen Sohn namens Bohuslav, und wenn der seine Schweine verkaufen kam, wollt niemand was von ihm kaufen, und jeder hat gesagt : ' Das ist der Sohn von diesem Erstochenen. Das wird gewiss auch ein feiner Lump sein. ' Er hat in Krummau von der Brücke in die Moldau springen müssen, und man hat ihn wieder zu Bewusstsein bringen müssen, und man hat aus ihm das Wasser herauspumpen müssen, und er hat in den Armen des Arztes seinen Geist aufgeben müssen, wie der ihm irgendeine Injektion gemacht hat. »

Und Hašek macht selber auf dieses verfremdende Nebeneinander aufmerksam : « Sie ziehen aber merkwürdige Vergleiche », sagte Bretschneider bedeutungsvoll, « zuerst sprechen Sie von Ferdinand und dann von einem Viehhändler. » Merk-würdige Vergleiche, die das Verglichene frag-würdig machen : dem ist nichts hinzuzufügen.

Ganz nach der Methode Schwejks verfährt auch, halb unfreiwillig und halb mit Absicht, Ludwig Thomas Landtagsabgeordneter Filser, der Mann der Zentrumspartei und biedere Landwirt aus Mingharting. Nach der unerwarteten Auflösung des Parla-

1. Jaroslav Hašek, *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges.* Aus dem Tschechischen übertragen von Grete Reiner, Ausgabe bei Dietz, Berlin, 4/1960, Bd. I, p. 15. Dieses Beispiel steht natürlich nicht isoliert ; cf. vor allem Bd. I, 365.

ments auf seinen Hof zurückgekehrt, spricht er betrübt zu sich : « Bald du jez nicht aufgläst warst nacher warstu nichd auf ein mischthauffen sondern in der Prahnerschtrase und nacher stand ich nichd neben ein saubärn und der loass sontern nebn insern hochwiern hern Piechler und die andern grosen mähner fon bayern »[1]. Der Sitz des Parlaments und der Misthaufen, die « grossen Männer » von Bayern und der Eber mit der Muttersau — das gleicht aufs Haar der Bemerkung von Brechts Rarus über die Hunderennen : « Einige Hunde sind berühmter als alle Politiker » (*Gesch.* 244). Auch hier sprechen die Texte für sich selbst. Thoma benutzt diesen Kunstgriff immer wieder, mitunter für rein komische Effekte. Dagegen beschränkt der Maxim Gorkij sich in seinem Roman *Die Mutter* auf eine einzige, allerdings sehr eindrucksvolle Anwendung des verfremdenden Nebeneinander. Nur ein flüchtiges Bild, aber grell, überscharf belichtet, hebt es sich aus dem Ablauf der grossen Gerichtsverhandlung gegen Pawel und seine Freunde heraus und haftet im Gedächtnis : « Der Richter mit dem kranken Gesicht, sein aufgedunsener Kollege und der Staatsanwalt betrachteten die Angeklagten. Hinter den Richtern schaute über ihre Köpfe hinweg der Zar in roter Uniform mit gleichgültigem, weissem Gesicht aus dem Porträt herab, und über sein Gesicht kroch ein Insekt »[2]. Jede komische Nebenwirkung fehlt.

Unter der ironischen Feder Voltaires gewinnt dasselbe Stilmittel leichtfüssige Eleganz. Besonders der sechste der *Lettres Anglaises*, mit dem Titel *Sur les Presbyteriens*, enthält eine ganze Serie solcher Gleichsetzungen — von den andern rhetorischen Mitteln gar nicht zu reden[3] :

Point d'opéra, point de comédies, point de concerts à Londres le dimanche ; les cartes même y sont si expressément défendues qu'il n'y a que les personnes de qualité, et ce qu'on appelle les honnêtes gens qui jouent ce jour-là, le reste de la nation va au sermon, au cabaret, et chez des filles de joie...

Entrez dans la bourse de Londres, cette place plus respectable que bien des cours ; vous y voyez rassemblés les députés de toutes les nations pour l'utilité des hommes. Là, le juif, le mahométan et le chrétien traitent l'un avec l'autre comme s'ils étaient de la même religion, et ne donnent le nom d'infidèles qu'à ceux qui font banqueroute ; là, le presbytérien se fie à l'anabaptiste, et l'anglican reçoit la promesse du quaker. Au sortir de ces pacifiques et libres assemblées, les uns vont à la synagogue, les autres vont boire ; celui-ci va se faire baptiser dans une grande cuve au nom du Père, par le Fils, au Saint-Esprit ; celui-là fait couper le prépuce de son fils et fait mar-

1. Ludwig Thoma, *Jozef Filsers Briefwexel*, Ausgabe bei Piper, München, 1959, p. 197 ; cf. auch pp. 53, 92, 136.
2. Maxim Gorkij, *Die Mutter*, Ausgabe bei Rowohlt, Hamburg, 1958, p. 263.
3. Voltaire, *Lettres écrites sur les Anglois et autres sujets*. Suivant la Copie imprimée à Londres, Francfort sur le Meyn, 1735, pp. 31 sq. (Schreibung modernisiert).

motter sur l'enfant des paroles hébraïques qu'il n'entend point ; ces autres vont dans leurs églises attendre l'inspiration de Dieu leur chapeau sur la tête, et tous sont contents.

Erich Auerbach in seinem Buch *Mimesis* hat das zweite Textstück einer eingehenden Analyse unterzogen, die nachzulesen sich lohnt [1]. Absicht, Wirkungsweise und auch die Gefahr der Verfremdung werden von ihm klar erkannt : « Schon die Nebeneinanderstellung [von Religion und Geschäft], als seien es auf der gleichen Ebene liegende, nach dem gleichen Gesichtspunkt zu beurteilende Sparten der menschlichen Tätigkeit, ist nicht nur eine Dreistigkeit, sondern auch eine Problemstellung oder, wenn man will, eine Versuchsanordnung, bei der die Religion dasjenige, was ihren Wert und ihr Wesen ausmacht, automatisch einbüsst ; sie wird in einer Lage vorgestellt, in der sie von vornherein lächerlich erscheint. Das ist eine Technik, die die Sophisten und Propagandisten zu allen Zeiten mit Erfolg angewandt haben, und in der Voltaire ein Meister ist. »

Solche Beispielreihen liessen sich bei einiger Mühe sicher auch für die anderen Formen der Brechtschen Verfremdungssprache aufstellen, die ja oft ineinander übergehen, da sie alle auf dem gleichen Grundprinzip beruhen. Einen hübschen Beleg dafür liefert ein Dialogstückchen aus *Le mariage de Figaro*. Hier sagt Marzelline von Figaro, er sei « généreux ». Bartholo fällt ihr ins Wort : « Comme un voleur. » Darauf Marzelline : « Comme un seigneur [2]. » Beaumarchais arbeitet also noch allein mit dem verfremdenden Nebeneinander. Franz Dingelstedt jedoch, als er das Stück übersetzte, fügte ein Wort hinzu. Er hatte genau begriffen, worauf es Beaumarchais ankam, aber er wollte die Verfremdung noch treffsicherer gestalten :

Marzelline : ... grossmütig.
Bartholo : Wie ein Räuberhauptmann.
Marzelline : Nein, wie ein echter Edelmann [3].

Wie ein echter Edelmann ? denkt der Zuschauer oder Leser. Demnach wäre der Räuber ein unechter, vielleicht ein verkappter Edelmann ? Oder — der Edelmann ein verkappter Räuber ? Man sieht : die Verfremdung hat sich gewandelt und verschärft.

1. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, 2/1959, pp. 377 sq.

2. Beaumarchais, *Théâtre choisi*. Notices et annotations par Marius Roustan, Paris, 1922 t. II, p. 31. Das zweite Zitat, p. 74.

3. Beaumarchais, *Die Hochzeit des Figaro oder Der tolle Tag*, übersetzt von Franz Dingelstedt, Wien u. Leipzig, s. d., p. 25.

Brecht bietet mit der Erklärung Macheaths, des vielfachen Mörders und Strassenräubers, eine vollkommene Entsprechung : « Unter uns gesagt : es ist eine Frage von Wochen, bis ich ganz ins Bankfach übergehe » (III, 67). Ganz ins Bankfach ? Das kann nur heissen, dass Macheaths Verbrechertätigkeit sich letztlich kaum vom Bankgeschäft unterscheidet. Es ist derselbe Vorgang wie bei Beaumarchais. Wieder eine andere Möglichkeit zeigen die beiden folgenden Sätze. « Monsieur », wendet sich Figaro an den Richter, « je m'en rapporte à votre équité, quoique vous soyez de notre justice ». Man vergleiche Brechts Simone : sie wird einem Hohen Gericht überantwortet, das entscheidet « warum » sie zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt werden soll (IX, 462). Die verfremdende Wirkung ergibt sich daraus, dass man gerade das Gegenteil von dem erwartet, was gesagt wird : nicht « quoique », sondern « parce que » ; nicht « warum », sondern « ob ».

7. Struktur. — Was für Brechts Sprache gilt, gilt auch für die Gesamtstruktur seiner Dichtung. Beidemal waltet dasselbe Gesetz der Verfremdung, beidemal ist der Dichter Glied einer langen weltliterarischen Entwicklung. Die Übergänge vom Wortspiel zum Satz, von der Anekdote zum ganzen Stück sind daherfliessend. « In Tiflis », lesen wir im *Kaukasischen Kreidekreis*, « haben sie einmal einen Gutsbesitzer gehängt, einen Türken. Er hat ihnen nachweisen können, dass er seine Bauern gevierteilt hat und nicht nur halbiert, wie es üblich ist, und Steuern hat er herausgepresst doppelt wie die andern, sein Eifer war über jeden Verdacht, und doch haben sie ihn gehängt wie einen Verbrecher, nur weil er ein Türk war, für was er nix gekonnt hat, eine Ungerechtigkeit » (X, 244). Hier herrscht das Prinzip der pervertierten Logik : die Schlüsse sind so zwingend wie die Voraussetzungen falsch. Aber Brecht wendet es nur auf die Erzählung vom Türken an ; für den Gesamtaufbau des Werkes tritt es völlig zurück. Anders dagegen in dem Lehrstück *Die Ausnahme und die Regel*, wo das ganze Geschehen auf diesem Prinzip aufgebaut ist. Nicht die Menschlichkeit, behauptet der Dichter, sondern die Unmenschlichkeit ist Gesetz ; wer menschlich handelt, trägt selber die Schuld. Es gibt wohl nur ein Werk, das Brechts Stück an bitterer Folgerichtigkeit übertrifft : Jonathan Swifts *A Modest Proposal* von 1729 — wahrhaftig « a fair, cheap, and easy method of making... children sound and useful members of the commonwealth », solange man die Ungeheuerlichkeit voraussetzt,

dass man Kinder verkaufen, schlachten und essen kann[1].

Weitaus grössere Bedeutung kommt jedoch den rein dramaturgischen Strukturformen der Verfremdung zu. Da sie am häufigsten auftreten und am meisten ins Auge fallen, hat man sie bereits mehrfach ausführlich behandelt[2]. Brecht kennt und verwendet eine Fülle solcher Formen. Prologe, Epiloge und Zwischensprüche betonen die Tatsache der Vorführung, stellen im einleitenden Argumentum die Frage und geben in der Nutzanwendung des Schlusses die Antwort. Das Spiel wird von vornherein oder hinterrücks als Illusion entlarvt. Die Personen führen sich selber ein und wenden sich kommentierend unmittelbar an den Zuschauer. Chöre und Songs bilden Ruhepunkte in der Handlung, indem sie die ohnehin locker sich entwickelnde Szenenfolge unterbrechen und durch den abrupten Übergang von der Prosa zum Vers, von der Rede zum Gesang formale Diskrepanzen schaffen. Durch das Hervortreten des Erzählers, durch die Formen des Spiels im Spiel und der Gerichtsszene, durch die Spaltung einer Figur in ihre widersprüchlichen Eigenschaften und durch manche anderen Mittel wird der Grundgestus des Zeigens formal fixiert. Die Parabel versetzt die Handlung in ein ungewohntes Milieu. Insgesamt wird die äussere Spannung vermindert und vom Ziel des Dramas auf seinen Verlauf verlegt : der Zuschauer sieht sich nicht in das Geschehen einbezogen, sondern ihm gegenüber, so dass er sich des Sinns der Vorgänge bemächtigen kann, statt von ihnen fortgerissen zu werden. Denn wie die Beziehung des Schauspielers zum Publikum « die allerfreieste und direkteste » ist, soll umgekehrt auch das Publikum völlige Freiheit haben, um überall « mit dem Urteil dazwischenkommen » zu können (*Schr.* 166 bzw. *Vers.* 11, 97).

Wie man weiss, hat Brecht die besondere Struktur seiner Dramatik abwechselnd « episch », « nicht-aristotelisch » und « dialektisch » genannt. Alle diese Bezeichnungen meinen ein und dasselbe : die Grundstruktur der Verfremdung (cf. *Theat.* 10). In ihr hat Brecht auf seine Weise die « offene » (Hinck), « kontrastierende » (Crumbach), vom starren Regelzwang freie Form des Theaters verwirklicht, die seit jeher gleichberechtigt neben

1. Jonathan Swift, *Irish Tracts 1728-1733*, ed. by Herbert Davis, Oxford, 1955, p. 109 (Schreibung modernisiert).

2. Cf. Kaspar Königshof, *Über den Einfluss des Epischen in der Dramatik*, in *Sinn und Form* 7 (1955), pp. 578 sqq. ; Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt, 1956 ; Grimm, *op. cit.* ; Walter Hinck, *Die Dramaturgie des späten Brecht*, Göttingen, 2/1960 ; Marianne Kesting, *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*, Stuttgart, 1959 ; Franz Hubert Crumbach, *Die Struktur des Epischen Theaters. Dramaturgie der Kontraste*, Braunschweig, 1960.

dem « geschlossenen », « steigernden », dem regelgerechten Kunstdrama steht und nur von engen Theoretikern als « primitiv » abgewertet wird. Es ist die Form der Mysterien- und Fastnachtsspiele, des Reformations- und Jesuitentheaters, Calderóns und der Commedia dell'arte, aber auch die des Goetheschen *Faust II* und natürlich der gesamten modernen Dramatik eines Pirandello, Claudel, Wilder und wie sie alle heissen. Sie hat bei Brecht einen dreifachen Ursprung. Einmal musste sie sich ergeben aus der schon vor der Jahrhundertwende immer dringender gewordenen Forderung, umfassende gesellschaftliche Zusammenhänge auf der Bühne darzustellen. Zugleich aber erwuchs sie mit Notwendigkeit aus der didaktischen Funktion, die der Marxist Brecht seinem Theater erteilte. Dieses sollte instand gesetzt werden, « mit künstlerischen Mitteln ein Weltbild zu entwerfen, Modelle des Zusammenlebens der Menschen, die es dem Zuschauer ermöglichen konnten, seine soziale Umwelt zu verstehen und sie verstandesmässig und gefühlsmässig zu beherrschen » (*Theat.* 6). In der lehrhaften Vermittlung eines soziologisch bestimmten Weltbildes verschmelzen diese beiden Antriebe. Dass der Lehrgehalt « mit künstlerischen Mitteln » dargeboten werden soll, verweist auf den dritten, der in Brecht ebenso mächtig und ursprünglich war wie die beiden ersten. Der Dichter wollte « die Phantasie, den Spieltrieb und das eigentlich Poetische » (*Theat.* 5) wieder in ihre alten Rechte einsetzen und dabei das Vergnügen mit dem Lehrhaften verbinden. Wie intensiv und unermüdlich Brecht als Theoretiker sich mit diesen Problemen beschäftigt hat, ist bekannt.

Die Struktureinheit der « offenen » Dramatik braucht hier nicht mehr im einzelnen nachgewiesen zu werden (cf. oben, p. 226, Anm. 2). Auch die Herkunft der Begriffe « dialektisch » und « nichtaristotelisch » bedarf keiner weiteren Erläuterung. Weniger günstig steht es dagegen mit dem Begriff « episches Drama ». Nach Piscator wurde er erstmals auf Alfons Paquets Drama *Fahnen* (1924) angewandt [1]. Aber woher nahmen ihn Piscator und Paquet ? Vielleicht aus Italien ; die Möglichkeit dazu bestand jedenfalls. Bereits am 14-3-1913 wurde dort, und zwar in Triest, das Drama *La Gorgona* von Sem Benelli (1877-1949) uraufgeführt, das den Untertitel « Dramma epico » trug. Es wurde im selben Jahr auch gedruckt. Im Sommer 1913 schrieb Luigi Chiarelli, der Begründer des sogenannten « teatro grottesco », sein berühmtes

1. Cf. Erwin Piscator, *Das politische Theater*, Berlin, 1929.

Stück *La maschera e il volto*, das jedoch erst 1916 uraufgeführt und 1917 veröffentlicht wurde. Ob von hier, vielleicht über Luigi Pirandello, Einflüsse auf Paquet, Piscator und damit Brecht ausgegangen sind, ist allerdings noch völlig ungeklärt. Eine auffällige innere Verwandtschaft gerade zum frühen Brecht liegt ohne Zweifel vor. « Grottesca », definiert Giorgio Prosperi in der *Enciclopedia dello spettacolo* (Roma, 1954 sqq., Vol. VI, p. 642), « è la rappresentazione della realtà, deformata da un acuto sentimento delle contraddizioni ». Ganz ähnlich sagt Brecht von seinen Anfängen : « [Ich war] mir grosser Unstimmigkeiten im gesellschaftlichen Leben der Menschen bewusst, und ich hielt es nicht für meine Aufgabe, all die Disharmonien und Interferenzen, die ich stark empfand, formal zu neutralisieren. Ich fing sie in die Vorgänge meiner Dramen und in die Verse meiner Gedichte ein... Es handelte sich... um den Versuch, die Vorgänge zwischen den Menschen als widerspruchsvolle, kampfdurchtobte, gewalttätige zu zeigen » (*Vers.* 12, 144). Die Spaltung des Ich, die sich bei Brecht in den berühmten Doppelgestalten niedergeschlagen hat (cf. *Der gute Mensch von Sezuan*, *Die sieben Todsünden*, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*), ist das Zentralproblem des « teatro grottesco » und vor allem Pirandellos, wie Wolfgang Kayser in seinem Buch über *Das Groteske in Malerei und Dichtung* (Oldenburg, 1957) darlegt [1].

8. Das Element des Komischen. — Besonders die sprachliche Verfremdung bringt ständig — das haben die angeführten Beispiele gelehrt — auch komische Effekte hervor, die mitunter sogar dazu neigen, sich zu verselbständigen. Es ist nur folgerichtig, wenn das Komische seinerseits, als Witz, Ironie, komische Situation, eine verfremdende Wirkung ausübt. Bei Hašek gibt es eine Figur, die dieses Wechselverhältnis vorzüglich erhellt, ja geradezu verkörpert. Es handelt sich um den vertrottelten Oberst Friedrich Kraus von Zillergut, der an einer Erklärungsmanie leidet. Er ist so unglaublich blöd, wie es heisst, dass die Offiziere ihm von weitem ausweichen, um nicht von ihm hören zu müssen, dass das Trottoir ein erhöhter gepflasterter Streifen längs der Häuserfassaden und etwas anderes als die Fahrbahn sei. « Ein Buch, meine Herren », pflegt Kraus zu definieren, « sind mehrere geschnittene Papierblätter von gleichem Format, die bedruckt und zusammengestellt, gebunden und mit Leim zusammengeklebt sind. Jawohl. Wissen

1. Dass Kayser, obwohl er ständig den Begriff der Verfremdung gebraucht, Brecht hier überhaupt nicht erwähnt, bleibt unverständlich.

Sie, meine Herren, was Leim ist ? Leim ist ein Klebemittel »[1]. Wie man sieht, befolgt der Oberst haargenau das Verfahren der Verfremdung ; er wendet es nur in einer Weise an, die unfehlbar lächerlich wirkt. Dadurch tritt das Verfremdende zugunsten des Komischen zurück. In anderen Fällen ist es umgekehrt.

Zwei Stellen aus Carl Sternheim (*Die Hose*, 1908) und Johann Nestroy (*Der gefühlvolle Kerkermeister oder Adelheid, die verfolgte Witib*, 1832) lassen erkennen, wie dieser Übergang sich allmählich vollzieht. Beide Dichter bedienen sich des verfremdenden Nebeneinander. Sternheim[2] : « Hm. Hammelschlegel. Und genügend gesalzen. Frau, Dämonen sind aus unserer Seele immerfort wirkend. Knechten wir sie nicht mit unseres Willens ganzer Gewalt — man sieht nicht ab, wie weit sie es bringen. Himbeeren mit Sahne... » Während hier die Ironisierung des Bürgertums, also ein gesellschaftskritisches Moment, noch spürbar mitschwingt, bietet Nestroy den reinen Lustspieleffekt[3] :

Berengario : Da hab' ich Ihnen 's Muster vom Brautkleid gebracht. (Gibt ihr ein Stück Seidenzeug.)
Adelheid (besieht es) : Mit die fassionierten Sachen lassen S' mich aus — (in den vorigen Ton zurückfallend) nach dieser schändlichen Tat —
Berengario : Wissen S', was die Ellen davon kost't ?
Adelheid : Höchstens vier Gulden.
Berengario : Sechs Gulden dreissig Kreuzer hab' ich zahlt.
Adelheid : Männer werden immer ang'schmiert in die G'wölber. (Im vorigen Ton.) Wagst du es, die Witwe des Gemordeten —

Aber mag in solchem Nebeneinander das Komische noch so sehr überwiegen : das verfremdende Element ist gleichwohl gegenwärtig und wirkt, wenn auch untergründig, mit. Es bedarf nur einer Kleinigkeit, damit das Verhältnis sich wieder umkehrt. Den besten Beleg dafür liefert Nestroy selber. In seinen Stücken *Zu ebener Erde und im ersten Stock oder Die Launen des Glücks* (1835) und *Das Haus der Temperamente* (1837) zeigt die Bühne beidemal einen Querschnitt durch ein Haus, ist also doppelstöckig und besitzt zwei bzw. vier Schauplätze, auf denen gleichzeitig agiert werden kann. Im *Haus der Temperamente* dient diese bühnentechnische « Episierung » (die bekanntlich vom modernen Drama wieder aufgegriffen wurde[4] ganz und gar der virtuosen,

1. Hašek, *op. cit.*, Bd. I, p. 216.
2. Carl Sternheim, *Aus dem bürgerlichen Heldenleben*, hg. v. Friedrich Eisenlohr, Berlin, 1947, Bd. I, p. 21.
3. Johann Nestroy, *Gesammelte Werke*, hg. v. Otto Rommel, Wien, 1948, Bd. I, p. 272. Die beiden folgenden Zitate Bd. II, pp. 432 u. 433.
4. Vor allem ist zu nennen Ferdinand Bruckner [= Pseudonym für Theodor Tagger] mit seinem Drama *Die Verbrecher* (1929) ; cf. Szondi, *op. cit.*, pp. 103 sq. — Man hat die Bedeutung des Österreichers für das Problem der offenen Dramenstruktur und besonders für Brecht bisher noch kaum erkannt. Nestroys Travestien, Zauberstücke und Possen

ja manieristisch übersteigerten Entfaltung des Komödiantischen. Nicht so in dem Stück von 1835, das den Reichtum der « Bel étage » mit der Armut zu « zu ebener Erde » kontrastiert. Im ersten Aufzug bereitet man in beiden Familien das Essen vor. Da heisst es dann etwa oben :

Goldfuchs : Die Tischweine brauchen wir gar nicht, wir fangen gleich mit dem Mosler an.
Friedrich : Sehr wohl, Euer Gnaden !
Goldfuchs : Und hat Er dem Koch wegen dem Spargel gesagt ?
Friedrich : Der Koch meint, im Oktober bekommt man das Stammerl nicht unter ein' Gulden.
Goldfuchs : Nun — ?
Friedrich : Da hab'ich g'sagt, ich muss Euer Gnaden erst fragen, ob's nicht zu teuer ist.
Goldfuchs (aufgebracht) : Impertinenter Pursche ! Mir ist gar nichts zu teuer als der Lohn, den ich für einen Schlingel von so gemeiner Denkungsart zahle, wie Er ist.

Und zugleich unten :

Christoph : Jetzt G'spass apart, Mutter, wird heut' gar nit 'kocht ?
Sepherl : Wenn der Vater ein Geld nach Haus bringt, sonst nit.
Christoph : Da ist's z' spat, da kommen wir aus der Ordnung.
Sepherl : Was will ich machen ? Zum Versetzen hab' ich nix mehr.

Dass hier die Verfremdung aufs neue das Komische zu überspielen droht, ist offensichtlich.

Kein Zweifel : es besteht ein tiefer innerer Zusammenhang zwischen diesen beiden Erscheinungen, sonst könnten sie niemals dermassen leicht und unmerklich ineinander übergehen. Komik und Verfremdung sind wesensverwandt [1]. Das Komische kann verfremdend, das Verfremdende komisch wirken. Woher kommt das ? Befragen wir zu diesem Zweck die *Ästhetik* des Hegelianers Friedrich Theodor Vischer (erschienen 1846-1857). Sie ist nach dialektischen Prinzipien aufgebaut. Auch wenn man ihr System-

mit Gesang bedienen sich unbeschwert der illusionsdurchbrechenden Wendungen ans Publikum, moralisieren und neigen zum Parabolischen ; ihre Couplets entsprechen den Brechtschen Songs. Ein Werk wie die berühmte Zauberposse *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* (1833) ist nach dem gleichen Grundmuster gebaut wie Brechts *Kaukasischer Kreidekreis* : eine Rahmenhandlung stellt die Frage, die das Binnenspiel als Probe aufs Exempel zu beantworten hat. Dass Brecht — als Theoretiker mit dem Aufsatz *Anmerkungen zum Volksstück* (*Schr.* 115 sq.), als Dichter mit seinen frühen Einaktern und dem *Puntila* — sich so warm für das Volksstück eingesetzt hat, ist also alles andere als ein Zufall. Die Alt-Wiener Volkskomödie stammt ja in gerader Linie vom Barocktheater ab : Nestroy ist somit ein legitimer Erbe der Commedia dell'arte, auf die auch Brecht verweist (*Schr.*, 123). Dessen unmittelbares Vorbild für volkstümliches Theater, der Komiker Karl Valentin [= Valentin Ludwig Fey], war seinerseits ein skurriler Nachfahre Nestroys und des Arlecchino.

1. Das gilt natürlich nicht allein für Sprache und Struktur, sondern auch für die Bereiche der Inszenierung und Darstellung — man braucht nur an das augenzwinkernde Einverständnis des Hanswurst mit dem Publikum, vor allem im Aparte-Sprechen, zu denken. Brecht weist in seinen Arbeitsbüchern selber auf diese Zusammenhänge hin.

gebäude als Ganzes heute nicht mehr anerkennen kann, enthält sie doch eine Fülle von ausserordentlich wichtigen und bedenkenswerten Einzelbemerkungen — genug jedenfalls, um die Frage nach der Wesensverwandtschaft von Komik und Verfremdung klären zu helfen.

Nach Vischer entsteht das Komische dann, wenn ein Erhabenes durch ein unendlich Kleines, der niedern Erscheinungswelt Angehöriges zu Fall kommt (§§ 147 sqq.). In dieser Beschränkung auf das Erhabene liegt freilich die Systemgebundenheit Vischers. Emil Staiger versucht daher, das Komische allgemeiner zu fassen. Gelächter, sagt er, « entsteht bei jeder Art von Entwurf, die sich als ungemäss erweist, als ungemäss im Sinne einer zu weiten Spannung »[1]. Aber das ist nicht entscheidend. Worauf es vielmehr ankommt, enthüllt Vischers Definition : « Das Komische ist eine sich selbst aufhebende Bewegung, die zugleich nach dem Ziel hin und davon abführt » (§ 174). Vischer meint damit, « dass unter dem Erhabenen, das sich zuerst kundgab, bereits das unendlich Kleine verborgen spielte und nur jetzt erst an den Tag kommt, umgekehrt aber im unendlich Kleinen auch das Erhabene, seines Anspruchs auf das Ansehen einer fremden Macht entkleidet, sich forterhält » (*ibid.*). Dass diese Definition sich Wort für Wort auf die Verfremdung übertragen lässt, bedarf kaum einer besonderen Begründung. Auch die Verfremdung ist ja eine sich selbst aufhebende dialektische Bewegung, die zugleich nach dem Ziele hin und davon abführt : indem das Unverständliche gehäuft wird, tritt Verständnis ein. Es kann uns darum nicht im geringsten überraschen, wenn Vischer zur Illustration seiner Thesen u.a. Jean Paul nennt, der im *Titan* « eine sentimentale Szene zwischen Albano und Liane dadurch komisch aufhebt, dass er uns in der Entfernung den Erzieher Schoppe zeigt, der aus dem Fenster sieht und einen soliden Blick auf einen Pflasterstein heftet, den er mit Ausspucken zu treffen sucht » (§ 172 Anm.). Das ist ein eindeutiger Fall des komischen oder verfremdenden Nebeneinander. Brecht hätte hier gesagt : die Liebesszene wird durch Schoppe verfremdet.

Es handelt sich also keineswegs um bloss formale Übereinstimmungen. Noch deutlicher wird dies, wenn wir die einzelnen Erscheinungsformen des Komischen betrachten. Vischer unterscheidet das « objektiv Komische » (wofür er auch Schwank oder Burleske sagt), das « subjektiv Komische » oder den Witz, schliesslich das

1. Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1946, p. 213.

« absolut Komische » oder den Humor. Alle drei Formen werden als eine Stufenleiter begriffen, die von der Naivität zur völligen Bewusstheit aufsteigt. Dem objektiv Komischen und dem absolut Komischen ist dabei gemeinsam, dass sie der Welt ihren Lauf lassen : jenes aus Mangel an Einsicht, dieses aus überlegener Einsicht. « Das objektiv Komische lebt und lässt leben ; es ist gutmütig » (§ 207 Ann.). Im Humor dagegen sind « die Fehler des Menschen als liebenswürdig anerkannt » ; ja der Humorist « erkennt sich selbst als einen Toren » (§ 209 Anm.). Er empfindet zwar die Widersprüche, und schmerzlicher als jeder andere ; aber indem er sie im Wesen der Welt begründet sieht, sie zum « Weltwiderspruch » erweitert (§ 211), muss er darauf verzichten, sie lösen zu können. « Der Humorist treibt immer Metaphysik », wie Vischer anmerkt (*ibid.* Anm.). Dass der fortschritts- und diesseitsgläubige Marxist Brecht sich jeder Metaphysik verschliesst, wissen wir. Wer an die absolute Perfektibilität der Welt glaubt, greift ein und nimmt sich ernst.

So bleibt die zweite Stufe, das subjektiv Komische oder der Witz. Die das Komische erzeugende Subjektivität, erklärt Vischer, bedient sich wesentlich der Sprache. « Mit diesem Mittel tätig stellt sie sich über ihren Gegenstand, spricht ihn aus, holt aber aus der unendlichen Welt des Vorstellbaren durch einen Sprung... eine Vorstellung aus einem ganz entlegenen Kreise herbei und wirft sie mit der des vorliegenden Gegenstandes plötzlich in Einen Gedankenzusammenhang » (§ 193). « Die Pointe des Witzes nun ist der Moment, wo zugleich die ganze Spannung der abstossenden Fremdartigkeit des herbeigezauberten Gegenglieds und zugleich der Zauber der Einheit in die Augen springt. Hauptmittel dieser Wirkung ist Kürze und Schnelligkeit » (*ibid.*, Anm.) [1]. Und Vischer gebraucht zur Erläuterung selber ein witziges, scharfsinnig-geistreiches Bild : der Witz sei der Schmied von Gretna-Green in Schottland, « der lauter Paare traut, deren Trauung die Verwandten (der methodische wahre Zusammenhang) nicht dulden wollen » (*ibid.*). Das ist genau das Verfahren der Verfremdung.

Scharfsinnig, geistreich — dass sich solche Begriffe, die in der deutschen Barockpoetik dem italienischen « far stupir » und der spanischen « agudeza » entsprechen, in diesem Zusammenhang so selbstverständlich einstellen, beweist abermals, wie eng der

1. Ganz ähnlich sagt Vischer vom bildlichen Witz : « Man muss das Gefühl haben : wie kann einem nur so etwas ganz verwünscht Fremdes einfallen ! aber in demselben Momente muss mitten unter lauter weit abweichenden Eigenschaften im Bilde der Blitz des Vergleichspunktes hervorspringen » (§ 199, Anm.).

ganze Komplex der Verfremdung und damit nun auch des Komischen mit dem ästhetischen Phänomen des Verblüffend-Neuen und Fremdartig-Reizvollen verflochten ist. Aber das sind, wie gesagt, Fragen, die eine Untersuchung für sich verlangen und hier nur noch einmal angedeutet werden können. Dagegen lässt sich die Verwandtschaft der Verfremdung mit dem Komischen in seiner Erscheinungsform als Witz noch wesentlich genauer fassen. Nicht nur Verfahrensweise und Wirkung stimmen überein ; es kommt auch beidemal ein Engagement des Dichters hinzu. Vischer trennt ja den ziellosen, frei spielenden Witz, der uns hier nicht zu beschäftigen hat, vom treffenden Witz. Dieser aber entspringt einer bestimmten Absicht und verfolgt ein bestimmtes Ziel — und zwar sittlicher Natur. Hinter dem treffenden Witz steht letztlich ein moralisches Bewusstsein, das « wesentlich darauf geht, alle Verirrung als etwas, was nicht sein soll, zu bekämpfen » (§ 203 Anm.), so dass der Witz am Ende ganz verschwinden kann, um « einem ethischen Vorwurfe zu weichen » (§ 195). Das Komische wird unselbständiges Mittel zu einem ausserästhetischen Zweck (cf. § 199) : nicht anders als die Verfremdung bei Brecht.

Damit stossen wir von einer ganz anderen Seite her wieder auf das lehrhafte Moment, das in Brechts theoretischen Überlegungen einen so breiten Raum einnimmt. Verbindet sich aber das Lehrhafte oder Tendenziöse mit dem Komischen, so entsteht bekanntlich die Satire. Je mehr, schreibt Wolfgang Kayser, eine « absichtliche feindliche Tendenz spürbar wird, die auf grundsätzliche Aufhebung gerichtet ist, desto mehr tritt die Komik in den Dienst der Satire. Und je mehr die Satire als Sinn-Aussprache gemeint ist — durch gleichsam negierende Darstellung eines Negativen —, desto weiter entfernt sie sich aus der Literatur und begibt sich auf jenes Feld, das als didaktische Literatur bezeichnet wird »[1]. Was Kayser völlig unabhängig von Brecht und doch mit fast den gleichen Worten die « negierende Darstellung eines Negativen » nennt, heisst bei Vischer indirekte oder negative Satire (§§ 923 sqq.). Diese spricht sich nicht offen und geradezu aus, wie die direkte oder positive Satire (die Vischer weit niedriger stellt), sondern zwingt statt dessen die geschilderten Gegenstände dazu, das, was sein soll, aber nicht ist, selber « durch ihre Widersprüche, ihre Missgestalt » zu bekennen (§ 924 Anm.). Die Mittel der Satire sind Parodie und Travestie, karikierende

1. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern, 2/1951, p. 383.

Übertreibung, sarkastische Ironie, Verzerrung ins Fratzenhafte ; sie kann sich bis ins Phantastisch-Ungeheure oder Groteske steigern (cf. *ibid.*). Schon ein einziges Stück wie der *Arturo Ui* genügt, um nachzuweisen, dass Brechts Verfremdungsdichtung diese sämtlichen Stilmittel mit der Satire gemeinsam hat.

Abermals hat sich auch der Begriff der Groteske eingestellt. Was sollen wir darunter verstehen ? Wolfgang Kayser definiert : das Groteske ist die « entfremdete » Welt. Was uns vertraut und heimisch war, hat sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt [1]. Kayser unterscheidet zwei Formen der Groteske : die phantastische und die satirische. Wir brauchen uns nur an die verfremdenden Kunstgriffe im *Arturo Ui* zu erinnern, um zu erkennen, welche von beiden Formen auf Brecht zutrifft. Gangstermilieu und grosser Stil : der Dichter hat sie selber ausdrücklich mit den Begriffen des Grotesken und der Satire gekennzeichnet (IX, 370 u. 376). Und der *Arturo Ui* ist durchaus kein Sonderfall. Das Groteske muss vielmehr zu den bestimmenden Elementen in der gesamten Brechtschen Dichtung gerechnet werden. Es kann Züge annehmen, die es der reinen Komik nähern, der « Trunkenheit des wirklichen Humors », wie Vischer sagt (§ 924 Anm.) : das gilt am meisten für den *Puntila* ; es kann aber ebenso — auch das ist im *Arturo Ui* angelegt und ausgesprochen — ins brutal Schauerliche münden, wie etwa in der Clownszene des *Badener Lehrstücks vom Einverständnis*, wo einem Riesen Hände und Füsse abgesägt werden, bis er hilflos am Boden liegt. Man lese Stücke wie *Mann ist Mann*, *Die Dreigroschenoper*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Der kaukasische Kreidekreis* oder die frühen Einakter (vor allem *Die Hochzeit*) nach, um sich von der Beständigkeit und Vielfalt dieses Groteske-Komischen bei Brecht zu überzeugen. Dass der Dichter lediglich eines von ihnen, *Mann ist Mann*, im Untertitel als Lustspiel bezeichnet hat, hängt offensichtlich mit der besonderen Art solcher Komik zusammen. Denn auf grössere Strecken rein und lustspielhaft gelöst vermag das Komische sich nur in Brechts späten Bearbeitungen, namentlich nach Farquhar und Molière, durchzusetzen — obwohl man andrerseits nicht vergessen darf, dass gerade wieder eine Bearbeitung, *Der Hofmeister* nach J. M. R. Lenz, die Groteske bis an die Grenze des Schauerlichen vortreibt. Als Gestalter des Grotesken aber steht Brecht nicht nur — sei es als Abhängiger oder innerlich Zugehöriger — mit

1. Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, p. 184.

dem « teatro grottesco » der Italiener in Verbindung ; er steht darüber hinaus in jener grossen Entwicklung, die vom deutschen Sturm und Drang des 18. Jahrhunderts bis zum absurden Theater der Moderne führt [1].

Wenn der marxistische Ideologe Brecht seine Wahrheit mit Lachen sagen konnte, so verdankte er dies — daran kann kein Zweifel sein — der tiefen inneren Wesensverwandtschaft, die zwischen dem Komischen und der Verfremdung herrscht. Im Sprachlichen, wo die Komik als Witz und Ironie erscheint, berühren die beiden Bereiche einander am engsten : mitten im Gelächter vermag jäh die Erkenntnis aufzublitzen, so wie sich umgekehrt das Erkennen oft im befreienden Lachen löst. Dieselbe Verwandtschaft gilt auch für die Dramenstruktur ; nur tritt sie hier zugunsten des Didaktischen zurück, das freilich seinerseits wieder über die Satire mit dem Komischen verwandt ist. Ridendo dicere verum. Ob Brecht alle diese Zusammenhänge völlig durchdacht hat, wissen wir nicht ; wir können es nur vermuten. Beschäftigt haben sie ihn zeitlebens. Bereits aus dem Jahre 1922 ist uns eine höchst aufschlussreiche Äusserung des jungen Dichters überliefert, der im Programmheft zur Uraufführung seiner *Trommeln in der Nacht* über den Münchener Volkskomiker Karl Valentin schrieb : « Dieser Mensch ist ein durchaus komplizierter, blutiger Witz. Er ist von einer ganz trockenen, innerlichen Komik, bei der man rauchen und trinken kann und unaufhörlich von einem innerlichen Gelächter geschüttelt wird, das nichts besonders Gutartiges hat. » Liesse sich Brechts eigener Stil erschöpfender charakterisieren, als es mit diesen zwei Sätzen geschieht ? Alle Elemente seiner komischen Verfremdung und verfremdenden Komik sind hier schon genannto der ahnend vorweggenommen : das Schauerlich-Groteske, die satirische Schärfe, dazu der vertrackte Witz der Dialektik und die Distanz dessen, der sich nicht einfühlt, sondern raucht und die « Unzulänglichkeit aller Dinge » (wie es ebenfalls im Programm heisst) lässig und ungerührt betrachtet, um dann sein Urteil zu fällen. Aus solchem ganz trockenen, im Innersten komischen und doch zugleich belehrenden Aufzeigen der Widersprüche [2] erwuchs damals und erwächst heute

1. Cf. Klaus Völker, *Groteskformen des Theaters*, in *Akzente*, 7 (1960), pp. 321 sqq. Einige Namen : Lenz, Büchner, Grabbe, Wedekind, Chiarelli und das « teatro grottesco », Pirandello, Jarry, Ionesco, Adamov, Beckett, Dürrenmatt, Grass.

2. Ob der junge Brecht diese Widersprüche als heillosen « Weltwiderspruch » im Sinne des Vischerschen Humoristen verstanden hat, ist eine andere Frage. Immerhin heisst es in dem Programm von 1922 : « Hier wird gezeigt die Unzulänglichkeit aller Dinge, *einschliesslich uns selber* » (Hervorhebung von mir).

jenes so eigentümlich vielschichtige, « gemischte » Vergnügen, das den Theoretiker Brecht immer wieder beschäftigt hat. Noch seine spätesten Aussagen können und wollen diese Herkunft nicht verleugnen : « Das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters vermag die Dialektik zum Genuss zu machen. Die Überraschungen der logisch fortschreitenden oder springenden Entwicklung, der Unstabilität aller Zustände, der Witz der Widersprüchlichkeiten usw., das sind Vergnügungen an der Lebendigkeit der Menschen, Dinge und Prozesse, und sie steigern die Lebenskunst sowie die Lebensfreudigkeit » (*Schr.* 173).

Reinhold Grimm.

YAHYA KEMAL

Le poète et l'homme.

Le 1er novembre 1958, un homme s'en allait ; comme il avait dit dans un vers, c'était pour lui le jour où il levait l'ancre pour quitter le temps. Comme ils le faisaient tous les ans, ses amis se préparaient à célébrer son anniversaire, car il était né le 2 décembre 1884 ; mais le sort en avait décidé autrement. Le poème intitulé *L'Automne*, où il avait dit que la mort était comme le passage à une autre musique, se termine ainsi :

Comme la feuille tombe à l'eau qui coule et qui se perd,
Ainsi l'âme s'en va à un sommeil sans réveil.
La terre maternelle, dans son cœur de pierre, n'en ressent aucune douleur ;
Elle ne s'aperçoit nullement de notre aventure de la mort.

Je ne sais si la terre de Rumelihisar, qui a reçu son corps, s'est aperçue de quelque chose ; mais cette mort fut vivement ressentie, non seulement par ses amis qui, d'un accord tacite, l'appelaient « le maître », d'un nom qu'ils ne donnaient à nul autre ; non seulement par ceux qui, sans le connaître personnellement, l'admiraient de loin, mais vraiment par tout le pays. Le peuple turc avait le sentiment qu'il venait de perdre un de ses grands hommes, une de ses gloires les plus authentiques. Istanbul, où il n'était pas né, mais qu'il aimait passionnément, dont il connaissait tous les coins, tous les monuments, de sorte qu'une promenade faite avec lui dans n'importe quel quartier de la ville devenait, non seulement une leçon d'histoire et d'archéologie, mais aussi un vrai plaisir — dans plusieurs poèmes il avait chanté les beautés de ses sites — cette ville, dis-je, qu'il avait adoptée, comme elle l'avait adopté elle-même, lui a fait de grandioses funérailles ; pendant des semaines, journaux et revues ont publié des articles sur lui et même quelques revues lui ont consacré des numéros spéciaux. Dans quelques villes furent fondées des sociétés portant son nom, dont deux à Istanbul ; des conférences, des réunions de commémoration,

furent organisées un peu partout ; bref, ce fut un ensemble de cérémonies et de manifestations comme on n'en avait presque jamais vu. Or, cet homme n'était ni puissant, ni riche, loin de là ; il était avant tout un poète, et il l'était depuis plus d'un demi siècle. Ceux qui connaissaient bien ses poèmes l'estimaient à l'égal des plus grands, disaient qu'il avait porté la poésie turque à son plus haut point de perfection ; certains même disaient avec quelque amertume que, si le turc avait été une langue plus répandue dans le monde, on aurait peut-être pensé à lui pour le prix Nobel. Selon Péguy, « quand on a vingt ans et qu'on est poète, c'est qu'on a vingt ans ; quand on a quarante ans et qu'on est poète, c'est qu'on est vraiment poète ». Je ne sais si ce mot est juste dans toute sa généralité ; appliqué à notre poète, il trouve son entière confirmation.

Cet homme s'appelait Yahya Kemal. Ce n'était en réalité qu'un pseudonyme ; ses parents lui avaient donné le nom de Ahmed Agâh. Au début de sa carrière d'écrivain, le poète avait publié quelques écrits sous le nom de Süleyman Sâdi ; mais il avait bientôt opté définitivement pour celui de Yahya Kemal, et il est universellement connu sous ce nom. Il était né dans les Balkans, à Uskub, et c'est dans cette jolie ville qu'il a passé sa première enfance. Il descendait d'une grande famille, d'une famille de conquérants qui possédait de vastes domaines. Dans des vers inoubliables, il nous dit comment il avait passé son enfance dans des villes des Balkans et respiré l'air libre des champs de « Rakoftcha », — une ferme qui appartenait à sa famille. Parmi ses ancêtres on comptait de grands seigneurs. L'un d'eux, Chehsuvar Pacha, avait été gouverneur de province au XVIII^e siècle, sous le règne du sultan Mustapha III, et le nom de Beyatli, que Yahya Kemal choisit comme nom de famille quand fut promulguée la loi qui ordonnait à chaque citoyen turc d'en prendre un, est le décalque turc de ce nom d'origine persane. Lui aussi était un grand seigneur, sans pouvoir, sans fortune, mais grand seigneur quand même : un grand seigneur de l'esprit. Quand il entrait quelque part, ou commençait à parler, on voyait bien qu'il y avait quelque chose de changé ; c'était comme un changement atmosphérique, car sa présence était une grande présence. Il organisait souvent des réunions, le soir, et choisissait lui-même ceux qui devaient s'y trouver ; là, on mangeait, mais surtout on buvait, on parlait, on récitait des vers, principalement les siens, on écoutait de la musique, on commentait les événements du jour, on faisait des mots d'esprit, — et c'est lui qui faisait les plus savoureux, car il était très spirituel et rien qu'avec ses bons mots on composerait un petit livre très

amusant ; quelquefois, le poète se retirait un peu plus tôt que d'habitude et ses amis voulaient continuer la soirée sans lui : on n'y a jamais réussi ; on voyait bien vite qu'il n'y avait rien de mieux à faire que de se séparer.

A la suite de guerres malheureuses, la famille du poète dut émigrer à Salonique, où le jeune Yahya Kemal continua ses études secondaires. En 1903, il était à Istanbul ; il y était venu avec l'intention d'entrer au « Robert College » pour compléter son instruction ; mais quelqu'un lui conseilla d'aller à Paris, et ce conseil fut immédiatement suivi.

C'est à Paris que Yahya Kemal a passé les années les plus fructueuses de sa vie ; il y resta neuf ans et ne retourna à Istanbul qu'en 1912. Ce furent pour lui des années inoubliables, qu'il ne devait plus retrouver. Il les a évoquées dans un poème intitulé *Vieux Paris*, qui porte comme sous-titre les dates de 1903-1912. Pour lui, c'était l'époque de la voix forte et pleine de Jaurès, celle où Rodin était « le dieu qui insuflait la vie à l'airain », où la poésie était un plaisir et, comme un philtre, mélangée à l'absinthe de Verlaine et à l'opium de Baudelaire ; mais tout cela, dit-il, n'était qu'un beau rêve dont on devait se réveiller bientôt, puisque 1914 n'était pas loin. Quand, dit le poète, dans les premiers combats, Péguy rendit l'âme, on vit bien qu'on arrivait à la fin d'un monde. Ce temps reste pour lui comme une nuit toujours illuminée, comme une existence passée dans une autre planète. Il en parlait souvent avec une grande chaleur, il en évoquait les moindres souvenirs. Un jour, il m'avait parlé de Jaurès ; on aurait cru un lion qui se promenait sur la scène, disait-il, et, sans doute essayant d'imiter sa manière, il commençait à déclamer un passage d'un discours du grand orateur : « Nous sommes les vrais patriotes, qui travaillons non seulement sur le sol de la patrie, mais sous le sol, dans des mines affreuses... » ; et il continuait ainsi un bon moment. Par la suite, le poète revint plusieurs fois à Paris, mais à chaque voyage il déchantait ; tout est changé, disait-il ; ah ! si vous aviez connu le Paris d'avant 1914 !... Sans doute lui aussi, avait changé, il n'était plus le jeune homme d'autrefois. Mais, de cela, l'homme s'aperçoit moins, il se croit toujours le même... Et pourtant, dans un autre poème, dans *Pensée de voyage*, le poète a dit :

Le monde ni moi-même ne sommes plus ce que nous étions.

A Paris, Yahya Kemal a subi l'influence décisive de deux personnes : celle de l'historien Albert Sorel et celle du poète Jean

Moréas. L'histoire et la poésie devinrent dès lors les deux grandes passions de sa vie ; sa vaste culture était surtout littéraire et historique, et son livre de chevet était toujours un livre de poésie ou un livre d'histoire. Albert Sorel enseignait l'histoire à l'École des Sciences Politiques, où le jeune poète s'était fait inscrire un peu après son arrivée à Paris ; auparavant, pour perfectionner son français, il avait été interne, pendant un an, au Collège de Meaux. C'est dans les cours du grand historien que Yahya Kemal prit goût à l'histoire. Il l'étudia avec amour, avec passion, comme il faisait de tout ce qui l'intéressait. Il avait une mémoire étonnante ; il apprenait vite et bien. On raconte que, au café Vachette, où il fréquentait Moréas, des Français l'avaient pris pour arbitre dans une question litigieuse, où il s'agissait de la conduite de Fouché dans l'affaire de l'incendie des églises de Lyon pendant la Révolution... Longtemps après, dans un article qu'il donna au quotidien *Cumhuriyet* pendant les jours d'une élection partielle qui avait fait quelque bruit et dont le poète était sorti vainqueur comme député d'Istanbul, M. Albert Gabriel, alors professeur au Collège de France et directeur de l'Institut français d'Archéologie de la même ville, disait que Yahya Kemal était l'homme qui avait changé son point de vue sur l'histoire, non de la Turquie, comme on eût pu l'attendre, mais de la France. Je me rappelle qu'un jour déjà lointain, à Emirgân, — le poète n'y allait plus depuis que ce petit port paisible du Bosphore était « à la mode », — assis sous les vieux platanes, il avait soulevé la question suivante : il me semble, avait-il dit, que plus l'Empire Ottoman va vers la décadence, plus les grands vizirs sont vite destitués. Et le plus tranquillement du monde, « comme on prend une citronnade », — il employait souvent cette expression pour exprimer les choses qui s'accomplissent sans difficulté, — Yahya Kemal se mit à citer les noms de tous les grands vizirs qui s'étaient succédés pendant quatre siècles, avec la date de leur arrivée au pouvoir et celle de leur chute, et la manière dont ils moururent... Nous étions tous stupéfaits, car, même pour les spécialistes, c'était là un vrai tour de force. Sa connaissance de l'histoire était prodigieuse. Dans ses causeries, il nous parlait aussi bien de celle de notre pays que des croisades, de la guerre des iconoclastes, de la Révolution française, et cela pouvait durer des heures. C'était d'ailleurs une des choses qui faisait le charme de sa conversation, car il trouvait ainsi souvent l'occasion de rapprocher le présent et le passé, d'assaisonner ce qu'il disait d'anecdotes et de réflexions tirées de l'histoire de tous les temps. Malheureusement, de tout ce savoir, de

tant de vues ingénieuses et profondes, il ne reste presque rien, car s'il aimait parler, il n'aimait pas rédiger. Nous, les Orientaux, disait-il, nous avons un défaut, nous parlons beaucoup et nous écrivons peu ; si j'étais un écrivain français, j'aurais déjà une œuvre de quarante volumes... Et c'était vrai. Mais il ne faisait rien pour se débarrasser de ce défaut, on eût dit qu'il s'y complaisait ; pas un livre portant sa signature ne parut de son vivant. Tout ce qui a été publié de lui fut arraché en quelque sorte, ou par les circonstances de la vie, ou par l'insistance de ses amis. Même devant les instances les plus pressantes et les offres les plus avantageuses, il trouvait le moyen de s'esquiver. Il y a trois ou quatre ans, après mille difficultés, un de ses amis avait réussi à lui faire accepter une entrevue avec un éditeur. Celui-ci était prêt à lui donner, séance tenante, 40.000 livres turques contre la publication d'une partie de ses poèmes ; le chèque allait être signé quand, au dernier moment, Yahya Kemal demanda une nuit pour réfléchir. Le lendemain, il refusait. Il se plaignait souvent devant moi que d'autres gagnassent de l'argent en publiant ses poèmes sans son autorisation ; je lui répondais que le seul moyen efficace de les en empêcher était de publier lui-même ses œuvres, et que c'était non seulement son droit, mais son devoir ; je lui citais le proverbe turc qui dit qu'on mange le bien de celui qui ne le mange pas lui-même, et le proverbe français d'après lequel on n'est jamais si bien servi que par soi-même ; j'essayais de le fléchir par toutes sortes d'arguments... Mais il était beaucoup plus âgé que moi, — il avait à peu près l'âge de mon père — et surtout, il était le maître, et moi le disciple : quand j'insistais trop, il changeait le sujet de la conversation ; quelquefois pourtant, il me répondait que j'avais parfaitement raison, que cette publication était même le but de sa vie, et qu'il la ferait dans un délai très court ; parfois même il me fixait une date. Cette date, je me gardais bien de l'oublier. L'échéance arrivée, je ne pouvais que lui rappeler sa promesse... Maintenant qu'il est mort, c'est à d'autres qu'incombe la tâche, glorieuse mais pleine de difficultés, de rassembler et de publier tous ses écrits.

Il ne tenait qu'à lui de faire une brillante carrière d'historien sans rien sacrifier de son œuvre poétique ; mais il ne l'a pas voulu. Comme une belle force de la nature, il répandait tous ces trésors de savoir et de réflexion pour rien, pour le plaisir, sans en tirer personnellement aucun profit. Il était ainsi fait, il ne pouvait se contraindre. Pourtant, ses connaissances historiques ne furent pas perdues pour autant ; en lui, l'historien est intimement lié

au poète. Le souffle épique, l'atmosphère d'épopée répandus dans presque tous ses poèmes viennent de là. Des poèmes comme *La pleine mer*, où une marée haute contemplée en Bretagne, à Roscoff, lui fait évoquer ses ancêtres conquérants qui, chaque été, faisaient une incursion dans le nord, et où il établit un parallèle entre cette mer, avide de terres lointaines et qu'aucun rivage ne peut satisfaire, et le cours de l'histoire de son peuple ; des œuvres comme *Ghazel au Janissaire qui a conquis Istanbul*, comme *Selimnâme* et *Un matin de fête à Süleymaniye*, ses deux plus longs poèmes, comme tant d'autres, puisent directement leur inspiration dans l'histoire. Même dans un poème comme *Vuslat*, — mot intraduisible, qui signifie la réunion des amants, — où il est parlé d'un sentiment très humain, de l'amour, le poète imagine les amants montés sur un quadrige, lancés, bride abattue, dans une course victorieuse. Je lui ai dit un jour qu'il était avant tout un poète épique et il n'a pas protesté.

L'autre influence subie par lui pendant son long séjour à Paris, fut celle de Moréas. On le voyait toujours au café Vachette, auprès de ce poète. Comme il suivait aussi quelques cours de littérature à la Sorbonne, ses compatriotes, qui le voyaient tout le temps là, s'inquiétaient un peu de le voir « perdre ainsi son temps » dans les cafés. Mais il tirait grand profit de cette fréquentation ; il pouvait ainsi prendre non seulement un contact direct avec les courants littéraires français de l'époque, mais aussi saisir ce qu'on pourrait appeler l'essence de la poésie. « C'est grâce à Moréas, a-t-il dit, que j'ai appris ce qu'est un beau vers. » Il nous montrait les beaux vers de Racine, « car, ajoutait-il, tout n'est pas beau dans Racine. J'ai profité plus de Moréas que de tous les cours de Sorbonne. » Dès ce moment, c'est avec des yeux nouveaux qu'il se mit à lire, non seulement les Français, mais aussi les Grecs et les Latins, pour lesquels il a toujours professé une grande admiration, et les écrivains de bien d'autres pays. Il pouvait parler avec la même exactitude, avec la même richesse de détails, de Théocrite que de Shakespeare ou de Heine. Grâce à sa mémoire prodigieuse, et aussi parce qu'il y revenait souvent, il n'oubliait rien de ce qu'il avait lu ; il était capable de réciter, et cela pendant des heures, les vers de ses grands favoris. Ses idoles, si je ne me trompe, étaient Hugo, — surtout le Hugo de la dernière manière, le Hugo de *Dieu* et la *La fin de Satan*, — José-Maria de Hérédia, Théodore de Banville, Gérard de Nerval, mais surtout Baudelaire et Verlaine. A Baudelaire il a dédié plus tard son poème intitulé *Poésie-Magie* ; mais il considérait Verlaine comme le plus grand

poète du monde ; « c'est un oiseau qui chante », disait-il de lui. Quant à Mallarmé et à Valéry, quoique les tenant en haute estime, il ne partageait pas pleinement leur conception de la poésie, comme nous allons le voir un peu plus loin ; « ils ne seront jamais, disait-il, que des poètes de cénacle, tandis que Verlaine est un poète *atmosphérique* ».

D'autres poètes turcs savaient aussi bien le français que lui, d'autres avaient comme lui séjourné à Paris. Mais ceux-là s'étaient attachés à des poètes tels que François Coppée ou Sully-Prudhomme ; car une influence dépend plus de celui qui la subit que de celui qui l'exerce ; c'est, je crois, ce qu'on appelle une affinité élective. Or, Yahya Kemal allait d'instinct à ce qu'il y a de plus grand et de plus beau. Ainsi, ayant en main l'étalon d'or de la poésie, il pouvait désormais marcher avec assurance.

Avant d'aller à Paris, Yahya Kemal avait écrit plusieurs poèmes et il en avait encore écrit à Paris. Après avoir pris contact avec la vraie poésie, il les a tous déchirés. Sans regret : « ils ne valaient rien », m'a-t-il dit.

Pour comprendre vraiment sa poésie, il faut encore tenir compte d'une autre influence, plus importante peut-être. Sans elle, il pouvait devenir un poète français, comme ce Jean Moréas qui, de son vrai nom, s'appelait Papadiamantopoulos, mais jamais un poète turc. Cette dernière influence fut celle de la tradition poétique de son pays. Plus que tout autre art, la poésie a un caractère national, car elle est liée, enchaînée pour ainsi dire, aux mots, — « un vers se compose de mots », paroles de Mallarmé que Yahya Kemal répétait souvent ; dans la poésie, le mot a une fonction autrement grave que dans la prose, et c'est ce qui la rend si souvent intraduisible. C'est aussi ce qui fait qu'une tradition est ici plus nécessaire qu'ailleurs. C'est pour avoir compris cette loi de nature que Yahya Kemal a pu devenir un poète si représentatif de sa nation, un poète vraiment national. « Je suis un poète turc, disait-il, je ne suis pas un poète polonais ou hongrois ; j'ai derrière moi Nedim et Nailî l'Ancien. » Il ne s'agissait donc pas pour lui de transporter telle quelle en son pays la poésie d'un Baudelaire ou d'un Verlaine, ce qui n'aurait eu aucun sens, puisque la Turquie n'est pas la France, mais, comme il a dit lui-même, de faire ce que Baudelaire ou Verlaine auraient fait s'ils avaient été à sa place.

Yahya Kemal se donnait tout entier dans ce qu'il faisait ; son goût ne le trompait jamais et sa lucidité, son attention aussi, lui faisaient discerner aussi bien dans un vers que dans un fait

quotidien le point qui, pour tout autre que lui, eût passé complètement inaperçu. « L'attention, disait-il, est toute une civilisation. » C'est ainsi qu'il s'est mis à étudier nos poètes anciens et modernes. Comme son climat géographique, chaque pays a son climat poétique et il lui fallait connaître ce climat avant d'entreprendre de faire quelque chose de durable. L'ancienne poésie turque était son champ d'exercice, son laboratoire ; il s'amusait à corriger les vers qu'il trouvait défectueux. C'est lui qui a trouvé les plus beaux vers de notre littérature et qui les a popularisés. Il voulait qu'on fît une anthologie où chaque poète ne fût représenté que par ses beaux vers. D'ailleurs, pour cet historien-poète, la beauté était quelque chose d' « anti-historique », au-dessus du temps et de l'espace, quoique dans l'espace et dans le temps. « Dans le domaine de l'art, disait-il, il n'y a ni ancien, ni moderne, il n'y a que la beauté. » C'est cette conception qu'exprimait si bien Péguy quand il disait : « Ce matin Homère est jeune et il n'y a rien de plus vieux que le journal de ce matin. » Le monde de l'art est quelque chose comme le monde de l'éternel présent des théologiens : seuls y sont présents ceux qui ont acquis un droit quelconque à l'éternité. De plus, ce que nous appelons une réalité, c'est quelque chose qui peut se voir, se toucher, en un mot, qui est dans l'espace. Mais l'espace, qui est le principe de la matérialité, est en même temps, le principe de la division. Or ce qui peut se diviser, s'use, s'épuise. La beauté, qui est en dehors de l'espace, ne saurait s'user ni s'épuiser.

Pour Yahya Kemal comme pour tout artiste, le poète n'a qu'un engagement à prendre, mais celui-là irrévocable, un engagement envers la beauté. En dehors de cette obligation, toute liberté lui est laissée. Quelqu'un qui, sans doute, n'entendait rien à la poésie lui avait dit un jour : « Savez-vous quel est le genre de poésie que nous désirons ? ». Le poète lui avait coupé immédiatement la parole : « Non, lui avait-il répondu, je ne le sais pas et je ne veux pas le savoir. Je sais seulement le genre de poésie que, moi, je veux et j'essaie de le réaliser. Vous n'avez qu'à faire de même pour le genre de poésie que vous désirez ; nous aurons ainsi, et ce ne sera pas mal, deux genres de poésie au lieu d'un, et notre littérature sera plus riche. »

En 1912, dès son retour à Istanbul, Yahya Kemal commença à se faire connaître ; il fut immédiatement célèbre et sa renommée ne fit que grandir avec le temps. Il apparut comme une étoile brillante dans le ciel de la poésie turque ; avant même d'être publiés, ses vers volaient de bouche en bouche, chantaient dans

les mémoires ; on sentait qu'une voix nouvelle se faisait entendre. On assure que, dans telle petite ville reculée d'Anatolie, d'humbles gens, un petit fonctionnaire, un employé de banque, ont soigneusement transcrit ses poèmes dans des cahiers spéciaux et tirent orgueil d'en posséder un grand nombre. Où que vous alliez, j'en ai fait l'expérience, si vous commencez à parler de lui et à réciter ses vers, vous êtes sûrs de trouver des auditeurs avides.

C'est vers la même époque — en 1913, précise-t-il dans une lettre, — qu'il commença à répandre ses idées sur la poésie. C'était la conception de la poésie pure, qu'il appelait aussi la « poésie du goût ». Selon cette conception, la poésie est un art irréductiblement différent de la prose, bien que toutes deux soient réunies sous le nom de « littérature ». La vraie littérature, disait Yahya Kemal, c'est la prose, et la poésie a pour mission d'exprimer ce que la prose, comme telle, est impuissante à faire ; elle est un dépassement de la langue par la langue même. Par elle, la langue est en quelque sorte délivrée de sa nature et commence à vivre une vie nouvelle. Le poète est un magicien qui confère aux mots de nouvelles propriétés, et cela grâce à ce que Yahya Kemal appelait le « rythme intérieur ». Le rythme intérieur est quelque chose d'absolument différent de la mesure qui, elle, n'est qu'un moule inerte, puisque, avec la même mesure, on peut composer un très beau vers ou une platitude. Il est un produit de l'arrangement rythmique des mots. C'est par le rythme que le vers prend des ailes, qu'il vole, disait-il, la pensée poétique est une pensée rythmique. En faisant de la prose et en y ajoutant la mesure et même la rime, vous ne ferez jamais naître un beau vers ; ce ne sera jamais que la contrefaçon de la poésie. Par le « rythme intérieur » au contraire la poésie s'éloigne de la prose et se rapproche de la musique ; elle n'est pourtant ni l'une ni l'autre, mais une synthèse originale des deux. La prose nue comme la musique pure sont les deux écueils que le poète doit éviter. Son art est un art d'équilibre ; comme un acrobate sur sa corde, il doit marcher droit devant lui, sans pencher d'un côté ni de l'autre. Car Yahya Kemal, qui séparait si profondément la poésie de la prose, — l'expression de « poème en prose » lui paraissait une contradiction dans les termes, — n'admettait pas qu'un poème fût dénué d'un sens intelligible ; pour lui, la poésie était bien une magie, mais non une magie sans logique ; c'était, si vous voulez, une magie logicienne.

Ces idées, qui sont devenues courantes, étaient alors une nouveauté. Dans une lettre écrite de Madrid, le 22 août 1930, Yahya

Kemal affirme la priorité de ses vues sur celles de Valéry et de l'abbé Brémond. « Je ne dis pas, ajoute-t-il, qu'ils ont pris ces idées de moi ; mais je les ai lancées sept ans avant eux, et dans les mêmes termes. » Ce n'est pas à un profane comme moi, mais à des historiens, aux spécialistes de la littérature comparée, qu'il appartient de dire dans quelle mesure cette revendication est justifiée.

Si Yahya Kemal était d'accord avec Valéry sur la conception de la poésie pure, il se séparait de lui sur un autre point. « La poésie de Valéry, disait-il dans la même lettre, est le jeu d'une forte intelligence, tandis que j'ai voulu réaliser la poésie du sentiment, du cœur et de la sensibilité. » Et pour faire mieux comprendre ce qu'il venait de dire, il prenait un exemple : « Dans ma jeunesse, j'ai connu en France le poète Saint-Pol-Roux, surnommé le Magnifique. La force de cet homme, dans l'allégorie et dans la métaphore, était sans pareille ; il avait une œuvre en trois gros volumes dont chaque ligne était pleine d'allégories et de métaphores inouïes. Dix ans plus tard, il ne restait dans la poésie française aucune trace ni de son surnom, ni de son œuvre, ni de ses allégories. Car son œuvre était un produit de l'intelligence, non du cœur. Avec de l'application, l'intelligence peut tout, sauf aborder la poésie... L'allégorie et la métaphore n'ont de valeur que dans la mesure où elles sont une vision du cœur ; dans ce cas, et dans ce cas seulement, le rapprochement des choses ne produit pas une simple parure, mais , authentiquement, un phénomène de *métempsychose.* »

Comme on le voit, la poésie était pour lui la voix du cœur, l'incarnation en langage d'un phénomène qui se passe dans le cœur ; on pourrait aussi bien dire que c'est un chant, mais un chant rare, comme le chant du cygne. Il ne faut cependant pas conclure de là que toute licence est reconnue à la sensibilité, que la « sentimentalité » même est permise. Nullement. Cette voix du cœur, Yahya Kemal la voulait forte et virile. Le sentiment est chez lui le point de départ et comme le patron indispensable à tout travail de la composition ; sous une forme encore vague et nébuleuse, il est déjà l'idée du tout ; sentiment ou idée, comme on voudra, il doit être constamment présent aux yeux du poète et, comme un modèle, régler toutes ses démarches. Il faut savoir ce qu'on dira avant de savoir comment on le dira. L'unité d'un poème, s'il y a vraiment unité, ne s'obtient qu'à ce prix ; si cette unité n'est pas au point de départ, elle ne se trouvera jamais au point d'arrivée. En un mot, l'effort créateur n'est pas une mar-

quetterie allant des parties au tout, mais une analyse qui va du tout aux parties.

Yahya Kemal attachait une grande importance à cette idée du « tout » ; un poème, disait-il, doit être un tout. Outre cet totalité qui est en même temps l'unité, le poète, par un labeur infini, arrivait à la plus haute précision ainsi qu'à la plus complète concision. Toute vaine parure, toute figure de rhétorique inutile étaient bannies de ses vers ; il disait simplement, mais fortement, ce qu'il avait à dire.

C'est par un travail continu de plus d'un demi-siècle, que cet homme a fait subir à la poésie turque une transformation telle que ceux qui se déclaraient hautement révolutionnaires n'en avaient pas l'idée. Il croyait plus à l'évolution qu'à la révolution. « Les révolutionnaires, disait-il, ont un défaut ; ce sont des gens pressés, ils ne savent pas attendre. Ils veulent que tout soit fait vite, pendant qu'ils sont là. Or ce n'est pas toujours possible ; la nature résiste. » Et là-dessus, il commençait à me parler d'un poème de Victor Hugo. Dans ce poème, saint Jean est à Pathmos, au penchant d'un mont chauve ; couché sur le sable, il dort et sa tête est nue au soleil. Car Jean n'est pas mort, Dieu le tient en réserve. Omar, le calife, le voit de très loin et ordonne à un cèdre d'aller couvrir cet homme de son ombre, ce qui se fait immédiatement. En se réveillant, Jean voit l'arbre qui lui donne de l'ombre. Sera-t-il satisfait, reconnaissant ? Pas du tout. Il fait à l'arbre d'amers reproches, car c'est là une infraction à l'ordre de la nature. Un cèdre, dit-il, n'est pas fait pour croître comme un rêve ; ce que l'heure a construit, l'instant peut le briser. Apprenant de l'arbre qu'il n'était pas venu là de lui-même, Jean se tourne vers le sud et crie dans les vents :

Nouveaux venus, laissez la nature tranquille !

Quand je veux comparer Yahya Kemal à un grand homme du passé, ce n'est pas le nom d'un poète ou d'un artiste qui me vient d'abord à l'esprit, mais celui de Socrate. Causeur incomparable comme lui, il n'était nullement orateur ; je ne suis pas l'homme de la place publique, disait-il. Comme lui encore, il n'aimait pas écrire. S'il avait vécu avant l'invention de l'imprimerie, il n'aurait rien écrit, il aurait confié ses vers, comme les anciens poètes épiques, à des mémoires. Il ne s'épanouissait, il ne devenait vraiment lui-même que dans la compagnie des hommes. Il se plaignait souvent d'être seul, il voulait toujours autour de lui un cercle d'amis. Pendant le temps qu'il fut pro-

fesseur à la Faculté des Lettres, avec quelques amis et quelques élèves qui étaient également ses amis, il avait fondé la revue *Dergâh* qui a marqué une date dans les annales de notre littérature. « Dans la vie, disait-il, je n'ai que mes vers et mes amis, et quand je serai devant Dieu, je lui dirai : voilà mes vers et voilà mes amis, c'est tout ce que j'ai possédé ; faites de moi, mon Dieu, ce que vous voudrez. » « L'horizon de l'homme, c'est l'homme », disait-il encore. Cette idée, il l'a exprimée dans un poème qui porte justement le titre d'*Horizons* :

L'âme ne peut vivre sans horizon.
Dans l'horizon des montagnes on sent la majesté.
Dans l'horizon de la plaine la tranquillité,
La consolation dans l'horizon de la mer.
C'est dans ceux-là seuls que l'âme trouve son éternel plaisir.
Ces horizons bercent l'âme pendant des heures, mais
Après quelque temps la solitude, profondément, se fait sentir.
L'âme cherche à elle-même un horizon d'âme.

Les grands prophètes à l'horizon spirituel très vaste
Sont au-dessus de la question, mais
Ils étaient très heureux dans le monde ;
Ils vivaient avec leurs apôtres, leurs compagnons ;
Quels horizons ! Quelles belles âmes que celles-là ! Mon Dieu !

Et le poète, après avoir parlé des yeux de sa mère qui, pendant son enfance, étaient pour lui un vaste horizon, et qui s'étaient fermés trop tôt, termine ainsi le poème :

Chaque mortel qui vit,
Chaque âme dans la vie soupire après,
Cherche chaque fois qu'il s'ennuie
Dans sa vie étroite, ou un horizon d'ami, ou un horizon de bien-aimée.

Dans une lettre envoyée de Varsovie le 26 janvier 1928, Yahya Kemal est plus explicite encore, comme cela se peut dans la prose. De cette très belle page écrite sur l'amitié, je ne citerai que quelques lignes : « Il me paraît suffisant d'être aussi moderne que ce très antique Socrate. Il avait de très agréables amis et passait tous les jours de sa vie à s'entretenir avec eux... Il me suffit amplement d'être aussi moderne et aussi idéaliste que Socrate, qui ne courait jamais dans les rues d'Athènes, mais qui parlait bien. Qu'ai-je à faire, de ressembler à ces très modernes citoyens de New York qui, se disant que le temps c'est de l'argent, courent sans arrêt et ne parlent jamais ?... Les sentiments d'amitié que tu qualifies d'étroits ne sont, à mon sens, ni anciens ni nouveaux : ils existent depuis qu'il y a une humanité, et ils existeront toujours. Ils n'empêchent pas nécessairement l'amour de la société et les grandes idées... Je ne suis pas l'ennemi de la société

humaine ; mais je préfère la tête lumineuse de tel ou de tel homme à des milliards d'esprits incultes. Il me semble que cette masse énorme qu'on appelle la société humaine n'a pour fin que de créer de tels hommes. Les grandes idées que tu appelles des lumières ne se rencontrent ni dans les arbres ni dans les légumes ; elles prennent nécessairement naissance dans la tête de *quelques* hommes. Pour ce genre d'hommes, j'éprouve cette amitié que tu qualifies de sentiment faible et dépassé. Pourtant, déjà entre des hommes qui n'ont aucune lumière et qui même ne pensent pas, l'amitié est un beau lien ; car même à ceux dont le cœur est sec et la tête vide, elle donne au moins l'illusion de l'humanité et les unit plus solidement que les lois. Pour tout dire, je pense même que l'amitié est un sentiment plus pur que l'amour... »

Dans ses relations avec ses amis, le poète se montrait toujours simple, affectueux ; la dissimulation lui était étrangère. Ses amis l'ont connu député, ministre plénipotentiaire, ambassadeur ; il était toujours le même homme. Il était fier, certes, mais sans orgueil comme sans fausse modestie. Il fut aussi un grand patriote ; quand la patrie fut en danger, il se rangea sans hésiter du côté d'Ankara et, dans ces jours sombres, par la parole et par la plume, il a puissamment contribué au réveil du sentiment national. Mais son nationalisme n'avait rien d'étroit. Il m'avait dit un jour : « Vois-tu, de Zakariya, de Ishak et de Astik Aga [citant ainsi les noms de trois de nos grands compositeurs], l'un est grec, l'autre juif et le troisième arménien ; mais c'étaient eux les vrais Turcs. Que sommes-nous près d'eux ? » Quand il lui arrivait de parler des Juifs, des Arméniens, ou des Grecs, il disait toujours « nos compatriotes juifs », « nos compatriotes arméniens », « nos compatriotes grecs ». Il mettait la justice au-dessus de toutes les vertus. Avoir pitié, disait-il, c'est bien, mais de qui doit-on avoir pitié, et dans quelle mesure ? Tandis que la justice, c'est mathématique, c'est quelque chose de divin dans le monde. Même commise envers quelqu'un qu'il n'aimait pas, une injustice le blessait profondément.

Il ne pouvait pardonner à ceux qui s'étaient compromis dans quelque affaire d'argent, quel que soit d'ailleurs leur mérite. Dans l'argent, il voyait quelque chose de salissant, d'avilissant. Comme un vrai poète, il en ressentait presque toujours le besoin, mais il ne le désirait que pour dépenser, non pour l'amasser. Il n'aimait d'ailleurs ni compter ni calculer. Nous parlions un jour des grands prophètes ; car il avait beaucoup d'admiration pour ces conducteurs d'hommes. Mi-sérieux, mi-plaisant, il me

dit : « Parmi les prophètes, il y a eu des gens de tout métier, des bergers, des menuisiers, mais jamais de banquier. »

Il ne fréquentait pas beaucoup les philosophes et ne croyait pas qu'un poète fût tenu d'être en même temps philosophe. « Qu'est-ce que Victor Hugo comme penseur, disait-il, à côté de Kant ? Un agrégé de philosophie l'aurait refusé sans peine au baccalauréat. Mais Hugo a fait des vers immortels, ce que Kant n'a pas fait et ne pouvait pas faire ; là réside sa grandeur. » A moi, dont c'est le métier de fréquenter les philosophes, Yahya Kemal m'a fait mieux comprendre plus d'un point chez ce Platon, ou chez ce Bergson, qu'il n'avait pas lus. Quand on lui posait une question sur la littérature ou sur l'histoire, on était immédiatement satisfait : je l'ai éprouvé une dernière fois, quand, sur le lit où il allait mourir, il m'éclaira un distique dont je ne comprenais pas bien le sens. En sortant de chez lui, ses amis se sentaient transformés, agrandis. Comme une coulée de lave, il illuminait en même temps qu'il échauffait tout ce qu'il traversait. Il n'était pas seulement de ces hommes auprès de qui on apprend beaucoup de choses, comme on le fait quand on lit un livre ou qu'on feuillette une encyclopédie ; il transformait vos points de vue, orientait votre manière de penser, et c'est beaucoup plus important.

Leibniz disait que l'analyse du réel va à l'infini. Or, qu'y a-t-il dans le monde de plus réel, d'une réalité plus pleine, qu'une grande personnalité ? La reproduction la plus fidèle paraît nécessairement pauvre, déficiente, quand on en possède l'original. C'est comme une pièce d'or dont on n'achèverait jamais de faire la monnaie. Tel est mon sentiment, au terme de cet exposé. Je me console en pensant que, tout en faisant l'éloge de « mon » poète, je n'ai rien dit que ce que je crois être la stricte vérité. Les deux choses sont-elles toujours incompatibles ? Je ne le pense pas. Faire l'éloge des grands hommes, est-ce autre chose que de faire l'éloge de la beauté, de la vérité, du bien dont ils ont été, pour un temps, l'incarnation ? Enfin, pour couper court à toute discussion, pour me défendre et pour conclure, je dirais que je me trouve dans la même situation que cet Alcibiade qui, dans le *Banquet* de Platon, voulant uniquement faire l'éloge de Socrate, fit en même temps celui de l'amour et de la philosophie.

H. Vehbi Eralp.

NOTES ET DOCUMENTS

RESTITUTION A THÉOPHILE GAUTIER DE DEUX CONTES

attribués à Gérard de Nerval.

Dans les notes de la première édition des *Œuvres* de Nerval (Bibliothèque de la Pléiade, 1952), Albert Béguin mettait en doute l'attribution à l'écrivain de divers contes anonymes. « Il se peut, écrivait-il, qu'on trouve encore les auteurs véritables d'autres contes publiés sans signature (dans *Le Gastronome* ou *La Charte de 1830*), mais dont nous ne pouvons retirer à Nerval l'attribution qui lui en est faite traditionnellement. »

C'est, semble-t-il, sur l'affirmation de Paul Lacroix que divers contes anonymes furent ainsi attribués à Nerval. Mais une lettre de Paul Lacroix à Michel Lévy, conservée à Chantilly (A. 363, f° 131) en date du 27 février 1866, que M. Roger Pierrot a bien voulu nous signaler, montre le peu de foi qu'il faut, sur ce point, accorder aux déclarations tardives du bibliophile Jacob. En effet, dans cette lettre, on le voit attribuer à Gérard *La Sonate du diable* et *Nuit du 31 décembre.* Dans *La Charte de 1830*, ce sont des feuilletons de théâtre qui reviennent à Nerval, ainsi qu'il résulte de la lettre 24. Nul, à notre connaissance, n'a pu démontrer que les récits dont l'authenticité nous semble douteuse, sont bien de lui. Les textes que nous considérons comme suspects sont au nombre de cinq : *Le Souper des pendus* (*Le Gastronome*, 10 mars 1831) ; *Fantastique* (*Ibid.*, 8 mai 1831) ; *Cauchemar d'un mangeur* (*Ibid.*, 22 mai 1831) ; *Soirée d'automne* (*La Charte de 1830*, décembre 1836) ; *L'Auberge de Vitré* (*Ibid.*, 8 mars 1837).

Nous avons écarté de la troisième édition du tome I des *Œuvres* (1960) deux de ces textes, *Cauchemar d'un mangeur* et *Soirée d'automne* et nous proposons de les rendre à Théophile Gautier.

I. — Cauchemar d'un mangeur.

Ce conte fut publié dans *Le Gastronome*, le 10 mars 1831. C'est un bref récit de deux pages, qui décrit un cauchemar provoqué par une digestion pénible.

Rien dans l'œuvre de Nerval ne se rattache à ce genre de préoccupations, tandis que le conte en question présente de grandes affinités avec *La Cafetière* de Théophile Gautier, publié dans *Le Cabinet de lecture* le 4 mai 1831. Il s'agirait là d'un des premiers récits en prose de Gautier qui ait été imprimé, peut-être même du premier. Ceci confirmerait la tradition familiale, rapportée par Spoelberch de Lovenjoul, suivant laquelle Gautier aurait donné son premier article au *Gastronome* [1]. Dans *La Cafetière* comme dans le *Cauchemar*, le procédé employé est le même : les mets et les accessoires du repas, les objets en général s'animent, dansent la sarabande et persécutent le dormeur. Le *Cauchemar* semble être l'ébauche d'où serait sorti le récit plus élaboré de *La Cafetière*.

D'ailleurs, des deux amis, Nerval et Gautier, c'est évidemment le second qui était de type « digestif ». Cette considération, insuffisante en elle-même, apporte cependant un indice complémentaire, qui confirme l'attribution du *Cauchemar* à Gautier.

II. — Soirée d'automne.

Ces pages furent publiées sans signature dans *La Charte de 1830*, le 1er décembre 1836.

La présence du nom d'Aurélia dans ce conte est à l'origine de l'attribution à Nerval. Le nom est emprunté à Hoffmann, comme ceux de Lothaire et de Giuletta : Gautier et Nerval avaient lu, l'un comme l'autre, les *Contes* traduits cette même année 1836 par leur ami Massé (H. d'Egmont), et, en particulier *Le Magnétiseur* et *Le Vampire*. Le nom d'Aurélia ou d'Aurélie paraît aussi dans *Les Élixirs du diable* d'Hoffmann et dans *Wilhelm Meister*. A cette date, il ne constituait en aucune manière un bien personnel de Nerval.

Le récit est donné comme un « Extrait inédit du Journal d'un voyageur enthousiaste ». Or, en janvier 1839 (au faux-titre d'*Une larme du diable*) les deux amis annonceront les *Promenades de deux voyageurs enthousiastes*, qui deviendront les *Zigzags*, ouvrage signé du seul Gautier [2].

Le héros de *Soirée d'automne* se nomme Théodore, nom qui est bien proche de celui de Théophile. Et c'est sous ce pseudonyme transparent que l'écrivain s'est mis en scène dans plusieurs contes. Il suffit d'ouvrir *Les Jeunes-France* pour trouver un Théodore, qui s'identifie de façon évidente à l'écrivain, dans *Sous la table* et dans *Le Bol de Punch*.

Enfin, le héros de *Soirée d'automne*, à la fin du récit, jure bien « de ne plus retourner dîner chez la présidente avant les aubépines en fleurs ». Or c'est Gautier, et non pas Nerval, qui fréquenta chez Mme Sabatier.

1. Voir R. Jasinski, *Les Années romantiques de Th. Gautier*, 1929, p. 138.
2. Spoelberch de Lovenjoul, *Les Lundis d'un chercheur*, 1894, p. 25.

Il y a donc là un ensemble de présomptions assez fortes, croyons-nous, pour entraîner l'attribution de *Soirée d'automne* à Gautier.

En raison du doute qui continue à planer sur l'exacte attribution des trois autres textes que nous mentionnions en commençant *(Souper des pendus*, *Fantastique* et *L'Auberge de Vitré)*, nous estimons qu'on ne peut guère tirer argument de ces pages quand il s'agit de Nerval, et, en particulier, de l'évolution de son style et de son talent.

Jean Richer.

« Portrait du Diable » est bien de Nerval.

Un cas de restitution, inverse de ceux exposés par M. Jean Richer, se présente avec *Portrait du Diable.*

Ce conte fut imprimé dans *La Presse* du 23 octobre 1839, avec la signature G. L., et réimprimé depuis dans les éditions Champion, Bernouard et Le Divan, des Œuvres de Nerval. A son sujet Aristide Marie (*Bibliographie des Œuvres de Nerval*, p. xxii) avait marqué une certaine hésitation, il se bornait à nier que Gabriel Laviron, étranger à la rédaction de *La Presse*, se soit caché sous les initiales G. L., celles-ci dissimulant plutôt Gérard, alors collaborateur assidu du journal.

Dans la *Revue de Littérature Comparée*, juillet-septembre 1948 (p. 415) M. W. T. Bandy, terminant un article consacré aux contes faussement attribués à Nerval, écrivait :

« Il y a des chances pour que deux autres contes du volume de *Nouvelles et Fantaisies* [édition Champion] ne soient pas de Gérard, *La Sonate du Diable* et le *Portrait du Diable.* Ce dernier me donne l'impression d'une traduction de l'anglais, on croit deviner sous les mots français un texte britannique, parfois mal dissimulé. Ce qui me trouble, c'est que j'ai un vague souvenir de l'avoir lu quelque part en anglais. »

Le numéro de janvier-mars 1949 de la R.L.C. apportait, du même érudit, la démonstration que *La Sonate du Diable*, en effet, n'était pas de Nerval.

Restait *Portrait du Diable* et, à ce jour, ni M. W. T. Bandy, ni personne d'autre, n'a apporté la preuve que ce conte était traduit ou adapté d'un texte anglais original. Toutefois, le doute, introduit par extrapolation, fit écarter cette nouvelle des deux premières éditions du tome I de la Pléiade.

Dernièrement, (nous l'avons noté en appendice de notre Bibliographie de Nerval [1]), nous avons découvert dans *La Presse* du 23 août 1839, l'annonce suivante :

« *La Presse* publiera lundi prochain *La Petite Reine*, nouvelle en

1. J. Senelier, *Gérard de Nerval. Essai de bibliographie*, 1959, n° 2446 *bis*.

cinq feuilletons par M. Henri Berthoud et successivement *Raoul Spiphame* (sic) et *Un Mariage anglais*, par l'auteur de *Léo Burckart*, M. Gérard... ».

En effet, *Raoul Spifame* fut publié dans les numéros des 17 et 18 septembre. Quant à *Un Mariage anglais*, le lecteur de Nerval n'a pas de peine à reconnaître, sous ce titre primitif, le sujet de *Portrait du Diable*, imprimé le 23 octobre.

Nous avons donc la certitude que la signature G. L. cachait bien Gérard de Nerval, de plus, cette signature, inhabituelle à cette époque, indique qu'il exhuma la nouvelle de ses papiers, elle datait du temps ou, débutant dans les lettres, il s'essayait à divers genres et n'était encore que Gérard Labrunie. Dans ce conte, une allusion par le narrateur aux études médicales qu'il poursuit, et néglige en faveur de la peinture, nous paraît être une transposition par Gérard de son propre cas.

Toutefois, il n'est pas exclu que Nerval se soit inspiré d'un original anglais, qui reste à découvrir.

Jean Senelier.

NERVAL ET DANTE

A propos d'un article récent.

« On conçoit fort bien, écrivait Pierre Audiat, — marquant aussitôt les limites d'un tel travail, — une édition critique d'*Aurélia* où chaque phrase et presque chaque mot auraient, épinglée à son dos, la référence qui les autorise. » [1] Dans ce cas privilégié d'un écrivain prenant aux mythes et aux légendes « ce qui s'accorde avec son rêve » [2], la glane s'est révélée de prix ; on sait combien les recherches historiques ont enrichi notre connaissance profonde de l'œuvre et du processus créateur.

Mme Maria-Luisa Belleli consacre un paragraphe important de son étude sur *L'Italie de Nerval* [3] à un rapprochement auquel Gérard lui-même nous incite à maintes reprises. L'oubli des références d'usage pourrait nous faire croire que la critique s'était, jusqu'ici, désintéressée du problème étudié. Il n'en est rien. Pierre Audiat avait noté [4] qu'en se recommandant de la vision dantesque, le poète, pressé par la maladie, avait voulu souligner la parenté de son *Aurélia* avec une grande œuvre de la raison humaine. Mme Marie-Jeanne Durry observait [5], elle, une

1. *L' « Aurélia » de Gérard de Nerval. Thèse...* Paris, Champion, 1925, p. 125.
2. Cf. M.-J. Durry, *Gérard de Nerval et le mythe.* Paris, Flammarion, 1956, p. 81.
3. Dans la *R. de Litt. comparée*, XXXIV-3, juillet-sept. 1960, pp. 378-408.
4. *Op. cit.*, p. 25.
5. *Op. cit.*, pp. 58-59.

divergence fondamentale dans la conception du monde, divergence que la préface de la traduction de *Faust* (3e éd.) exprime sans ambiguïté. M. Léon Cellier, enfin, qui reconnaît dans l'Alighieri l'un des « sosies spirituels » de Nerval [1], développe, d'autre part, un curieux parallèle entre les circonstances tragiques de la mort de Gérard et l'un des avatars français de la légende populaire de Dante [2].

Pour partielles que fussent ces contributions, Mme Belleli se devait de ne les point ignorer. Surtout, il eût fallu citer les précieuses analyses de M. François Constans. « La Béatrice autant que la Sophia préside, nous dit-il, au mouvement harmonieux et magique de l'« orbe éternel ». *(Mémorables)* [3] « Dante, à qui Nerval se réfère si fréquemment, n'est pas moins son guide dans ses élans vers le Paradis que dans sa « descente aux enfers » [4].

Le relevé que fait Mme Belleli des allusions à la personne et à l'œuvre de Dante [5] est, lui, minutieux. On s'étonne cependant de ne pas y trouver l'épigraphe d'un chapitre des *Nuits d'octobre* [6] :

Voilà, voilà celui qui [re]vient de l'enfer.

Gérard, sortant à l'aube de l'établissement de Paul Niquet, rappelle sur le mode plaisant le dernier vers du *Dante* d'Auguste Barbier [7] ; il s'applique à lui-même le mot d'effroi qu'une légende accueillie d'enthousiasme par l'imagination romantique prêtait aux enfants de Ravenne. L'effet, un peu facile, appartient à la manière du journaliste. Pourquoi ne pas mentionner aussi, quoique Nerval les ait rédigées en collaboration, les pages de *L'Almanach cabalistique pour 1850* consacrées à la description de l'enfer dantesque et de « l'empereur du douloureux royaume » [8] ?

La citation de la *Vita nuova*, au début d'*Aurélia* [9], ne fait certes

1. *Gérard de Nerval. L'homme et l'œuvre*. Paris, Hatier-Boivin, 1956, p. 185 (*Connaissance des Lettres*, 48).
2. *Ibid.*, pp. 168-169.
3. *Sophie Aurélia Artémis*, dans le *Mercure de France*, n° 1054, 1er juin 1951, p. 276.
4. *Nerval et l'amour platonique. La Pandora*, dans le *Mercure de France*, n° 1101, 1er mai 1955, p. 112.
5. Celles-ci se multiplient pendant les dernières années de la vie de Gérard. Serait-ce sous l'influence du traducteur de Dante, Antony Deschamps, pensionnaire lui aussi du Dr Blanche ? La *Correspondance* témoigne de l'amitié des deux poètes et de leurs entretiens littéraires.
6. *Œuvres*. Texte établi, annoté et présenté par Albert Béguin et Jean Richer. Paris, Gallimard, *(Bibliothèque de la Pléiade)*, 1952-1956, t. I, p. 122.
7. *Iambes*, XIII. — *Iambes et poèmes*, 4e éd., Paris, Paul Masgana, 1841, pp. 54-56.
8. Voir G. de N., *Textes inconnus, extraits de « L'Almanach cabalistique pour 1850 »*, dans le *Mercure de France*, n° 1045, 1er septembre 1950, pp. 73-85.
9. « Swedenborg appelait ces visions *Memorabilia* ; il les devait à la rêverie plus souvent qu'au sommeil ; l'*Ane d'or* d'Apulée, la *Divine Comédie* du Dante, sont les modèles poétiques de ces études de l'âme humaine. Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit ; — et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant. Parfois, je croyais ma force et mon activité doublées ; il me semblait tout savoir, tout comprendre ; l'imagination m'apportait des délices infinies. En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter de les avoir perdues ?... Cette *Vita nuova* a eu pour moi deux phases » (*éd. cit.*, t. I, p. 359).

pas la preuve d'une connaissance profonde ; sans se soucier des significations attribuables au titre original, Gérard entend par « vie nouvelle » la période chère à son cœur de ses communications avec le monde des Esprits. Il est erroné, cependant, de tirer de là que « Nerval semble ne pas faire de distinction entre la *Vita Nuova* et la *Divine Comédie* », qu'il « confond les deux œuvres dans un seul souvenir » (p. 393). Gérard attire spontanément à lui les données des livres et de la vie ; il fait sien un titre qui lui paraît si heureusement traduire la réalité de son expérience. Mme Belleli en conviendra volontiers puisque, signalant avec pertinence des analogies d'atmosphère et de situation entre *Aurélia* et l'œuvre de la jeunesse de Dante, elle parle ensuite d'inspiration directe. Ajoutons à ses remarques que le tableau d'amour courtois nervalien présente le même caractère d'autobiographie rédigée à partir de menus événements, et qu'un même souci d'imprécision de temps et de lieu y stylise le souvenir.

Nerval qui, de ses « descentes aux enfers », ramenait la révélation d'un réel plus réel salue en Dante l'initié des mystères chrétiens. Mais, ne l'oublions pas, même s'il évoque en une rapide vision d'ensemble la spirale de l'Enfer dantesque et les corniches du Purgatoire, si, à côté de Francesca da Rimini, il cite la Pia dei Tolomei, il compare de préférence ses épreuves « à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers » [1]. On ne peut sous-estimer l'importance de pareil aveu. La référence aux récits antiques est spontanée [2], et non plus effet de culture ; ceux-ci répondaient mieux aux préoccupations philosophiques d'un esprit que « la théologie médiévale ne pouvait certainement pas contenter » (p. 390).

Par contre, la forme d'amour que Gérard trouvait traduite poétiquement dans la *Vita nuova* et la *Commedia* rejoignait sans peine sa mythologie personnelle. « Partout, écrit Mme M.-J. Durry [3], il revit son mythe de la femme à la fois réelle, idéale et prédestinée. » Trois caractères qui, remarquons-le, définissent aussi le personnage de Béatrice.

Certes, l'idée d'une Béatrice-idéal était dans l'air, et en associant son nom à celui de Laure, Nerval se conformait à une convention romantique [4]. Mais les *Mémorables* nous montrent Aurélia transfigurée dans une apothéose semblable à celle de Béatrice :

> Je sors d'un rêve bien doux : j'ai revu celle [var. « celles »] que j'avais aimée[s] transfigurée[s] et radieuse[s]. Le ciel s'est ouvert dans toute sa gloire, et j'y ai lu le mot *pardon* signé du sang de Jésus-Christ [5].

1. *Ibid.*, p. 414.
2. Ainsi, dans *Les Nuits du Ramazan*, lorsque le conteur termine le passage de son récit intitulé « Le monde souterrain », passage consacré à la descente d'Adoniram sous la montagne de *Kaf* à la suite de son aïeul Tubal-Kaïn, Gérard a cette réflexion : « Pour moi, cela m'avait paru aussi classique que la descente d'Enée aux enfers. » *Voyage en Orient, éd. cit.*, t. II, p. 569.
3. *Op. cit.*, p. 103.
4. Voir Albert Counson, *Dante en France*. Erlangen, Junge ; Paris, Fontemoing, 1906 ; chap. IV : « L'époque romantique ».
5. *Éd. cit.*, t. I, p. 410.

Cette extase répond au désespoir que le poète exprimait naguère, au plus profond de son délire, alors qu'il croyait avoir manqué l'instant où Aurélia, intercédant auprès de l'Époux divin, pouvait encore le sauver [1]. « Dans *Aurélia*, note très justement Mme Belleli, la femme aimée est élevée au rang d'intermédiaire entre l'homme et la divinité. » (p. 389) « Suprême médiatrice entre l'homme et la terre, comme entre l'homme et le ciel », avait déjà écrit M. Michel Carrouges [2], « Aurélia tient dans ses mains tous les pouvoirs de salut ».

Mais, dira-t-on, Gérard a traduit de larges extraits du second *Faust*, et notamment l'épilogue, où tous les commentateurs s'accordent à reconnaître le souvenir de Dante [3]. Le poète français n'a-t-il pas accueilli cette influence comme il en a accueilli tant d'autres, à travers la littérature allemande [4] ? Marguerite, on le sait, demande à la Vierge la grâce de guider l'âme de Faust :

> Permettez-moi de le guider et de l'instruire ;
> Car le nouveau jour l'éblouit encore.
>
> MATER GLORIOSA
>
> Viens, élève-toi jusqu'aux sphères supérieures :
> Dès qu'il pressentira ta présence, il te suivra !
> (trad. Gérard de NERVAL).

C'est à cette dernière analogie que Pierre Audiat s'arrêtait [5]. Pourtant, dans son analyse de l'œuvre, Gérard ne s'attache pas à la discrète intervention de Marguerite. Celle-ci, d'ailleurs, « est l'amante non plus seulement idéale, mais réelle, qui a gardé à l'ami des jours terrestres un immuable attachement ; elle est la pécheresse pardonnée qui implore la grâce du pécheur qui lui revient après son long pèlerinage à travers l'erreur » [6]. Plus dégagée qu'elle des liens terrestres, Aurélia a aussi, comme Béatrice, une action plus déterminante pour le salut du poète.

Gérard a vécu profondément une philosophie de l'amour dépouillée des faux prestiges du romantisme ; il semble bien qu'il ait subi en cela l'influence directe de la pensée de Dante. Chez lui aussi se décèle une intime fusion entre la conception angélique du rôle de la femme et le récit de la régénération mystique d'une âme égarée :

> Je veux expliquer comment, éloigné longtemps de la vraie route, je m'y suis senti ramené par le souvenir chéri d'une personne morte... [7]

1. *Ibid.*, p. 391.
2. *Les pouvoirs de la femme selon Nerval et Breton*, dans les *Cahiers du Sud*, t. XXVIII, 1948, nº 292, p. 421.
3. Voir Werner P. FRIEDERICH, *Dante's fame abroad 1350-1850. The influence of Dante Alighieri on the poets and scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland and the United States. A survey of the present state of scholarship.* (*Studies in comparative Literature*). Chapel Hill, University of North Carolina, 1950, pp. 444-458.
4. « Quittant son individualité, la femme aimée et perdue évolue lentement vers la figure de l'ange intercesseur », écrit Albert Béguin, qui songe, lui, à Novalis ; cf. son *Gérard de Nerval*. Paris, Corti, 1945, p. 73.
5. *Op. cit.*, p. 49.
6. *Faust*. IIe Partie. Traduit et préfacé par Henri Lichtenberger. Paris, éd. Montaigne, 1933, p. CLII.
7. *Aurélia*, *éd. cit.*, t. I, p. 394.

On retrouve ici sans surprise les termes mêmes du début de la *Divine Comédie* : « la verace via abbandonai » (*Enfer*, I, v. 12). Et le moyen de cette régénération est une suite de visions de l'au-delà qui procurent au poète les certitudes réconfortantes.

Regrettons que Mme Belleli, qui nous donne bien d'autres lumières sur l'Italie de Nerval [1], n'ait pas conduit jusqu'au bout ce parallèle important et se soit attachée à de trop subtils rapprochements dont elle a la prudence de nous dire qu'ils ne répondent peut-être qu'à une « affinité de l'esprit » et à une certaine parenté dans la manière « d'imaginer une réalité surnaturelle » (p. 394).

André Sempoux.

HENRI HEINE ET SES CRITIQUES

Travaux de bibliographie internationale.

Voici cinq ans, le centième anniversaire d'Henri Heine ranimait les débats autour d'une œuvre qui garde depuis plus d'un siècle la vertu de susciter les controverses. Ces discussions provoquaient à leur tour un renouveau d'intérêt pour l'histoire mouvementée de la critique heinéenne : dès 1956 plusieurs études entreprenaient d'en dresser le bilan ; d'autres allaient suivre, entraînant un enrichissement considérable de nos instruments de travail.

En Allemagne, Mlle Schmohl présentait en l'année du centenaire une *Dissertation* sur *La querelle autour d'Henri Heine* [2]. Renouvelant les travaux de ses prédécesseurs [3], elle s'attachait avant tout à l'histoire de la critique allemande, avec le double dessein d'en dresser un tableau méthodique et d'en interpréter les avatars. Son travail, qui réunit une assez abondante documentation, pourra être consulté avec fruit d'autant que les publications allemandes sur ce sujet ne sont guère nombreuses.

Hors d'Allemagne, un certain nombre de spécialistes procédaient la même année à un tour d'horizon de la critique contemporaine : M. Reiss, dans *German Life and Letters*, M. William Rose, dans *Orbis Litterarum*, le regretté Joseph Dresch enfin, à cette place même, établissaient les premiers inventaires de la critique d'après-guerre [4].

1. En ce qui concerne l'itinéraire du premier voyage en Italie, l'influence de l'*Hypnerotomachia Poliphili* et la nuit magique d'*Octavie* et de *Myrtho*, nous aurions aimé voir précisé ce qui appartient, notamment, à Pierre Audiat et à Mme M.-J. Durry.

2. Erika Schmohl, *Der Streit um H. H.*, Phil. Diss., Marburg-Lahn, 1956, 203 p. (thèse dactylographiée).

3. Rappelons, parmi les thèses étrangères, celle de Fritz Schmitt sur *H. H. als Gegenstand der literarischen Kritik* (Munich, Phil. Diss., 1932) et celle de Pieter Kieft, *H. H. in westeuropäischer Beurteilung* (Amsterdam, Phil. Diss., 1938).

4. H. S. Reiss, *The criticism of H. since the war : an assessment*, in *German Life and Letters*, 1956, vol. IX, n° 3, pp. 210-219. — William Rose, *Studies of H. since the war*, in *Orbis Litterarum*, 1956, vol. XI, n° 3, pp. 166-174. — Joseph Dresch, *Le centenaire de H., publications heinéennes*, in *R. de Litt. Comp.*, avril-juin 1956, pp. 232-6.

Leurs travaux embrassaient un vaste domaine international dont l'exploration méthodique, pays par pays, allait être l'œuvre de leurs continuateurs.

Les premiers de ces recensements nationaux paraissaient dès 1956. L'un portait sur un domaine tout récent : celui de la critique en République Démocratique Allemande, dont les *Annales* de l'Académie des Sciences de l'U.R.S.S. rendaient compte sous la plume de M. Genin [1]. L'autre était consacré à une production aux traditions solides : celle des germanistes hongrois, dont M. F. László publiait une première bibliographie [2]. Les travaux se sont poursuivis dans ce domaine sous l'impulsion du professeur Turóczi Tróstler et l'on nous promet pour bientôt un ouvrage définitif.

En 1957, la critique tchèque faisait à son tour l'objet d'une petite bibliographie établie par M. Kafka et dont nous n'avons encore pu prendre connaissance en France [3]. Mais c'est au domaine russe qu'ont été consacrés les travaux de beaucoup les plus importants. A la suite des substantielles études de M. Kerndl sur Heine et les écrivains russes, du professeur Dymchitz sur l'influence de Heine en Russie, un « candidat ès sciences » de l'Université de Moscou, M. Levinton, faisait paraître en 1958 une bibliographie des publications et traductions en langue russe [4]. Les unes comme les autres ont fourni matière à un bilan imposant : la liste des traductions occupe plus de 500 pages (certains titres, il est vrai, reviennent à deux reprises sous des rubriques différentes), celle des études critiques mentionne plus de 550 titres, pour la plupart encore inconnus en France. Cette masse de références se répartit en quatre grands chapitres : classiques du marxisme (Marx et Engels y figurent à côté des théoriciens russes) — poètes et écrivains — critiques — publications commémoratives de 1956. Chaque titre comporte non seulement les indications bibliographiques habituelles mais encore une brève analyse de l'ouvrage, voire même des extraits du texte si celui-ci porte une signature célèbre. — En 1959 enfin, M. Arnim Arnold, qui étudie l'influence de Heine en Angleterre et aux États-Unis, nous donnait une bibliographie du domaine anglo-saxon. Son inventaire n'est ni véritablement sélectif, ni exhaustif et on pourra critiquer dans sa conception cette solution intermédiaire. Sur le plan pratique,

1. L. Genin, *Literatoura o Guenyè v Germanskoï Demokratchiskoï Respoublikè* (Les études heinéennes dans la République Démocratique Allemande), in *Izvestia Akademyï Naouk S.S.S.R.*, 1956, vol. XV, nº 1, pp. 20-25.

2. F. László, *Heine 1797-1856, bibliográfiai életrajzi adattokal és müveinek* (bibliographie des travaux biographiques et critiques), Budapest, Fövarosi Szabò, 1956, 32 p.

3. V. Kafka, *H. H. — výběrová bibliografie* (H. H. — une bibliographie sélective), Prague, Národni kabinet knihovictví, 1957, 32 p.

4. A. Kerndl, *Studien über H. in Russland*, in : *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Heidelberg, cf. notamment : 1956, vol. XXIV, nº 2, pp. 284-337. — A. L. Dymchitz, *H. H. in Russland und in der Soviet-Union*, in : *Weimarer Beiträge Zeitschrift für Deutsche Literaturgeschichte*, 1958, nº IV. — A. G. Levinton (avec la collaboration de N. I. Pojorskim et Z. V. Jitomiskoï), *G. G. : Bibliografia rousskich perevodov i kritiitchskoï literatourï na rousskom yazikè* (H. H. : bibliographie des traductions russes et des publications critiques de langue russe), Moscou, Vsesoïouznoï Knijnoï, 1958, 719 p.

ce travail n'en apporte pas moins un complément fort utile aux études récentes qui ont mis en lumière le rôle de Heine dans les lettres anglaises [1].

Cette trop rapide énumération montre déjà combien l'impulsion donnée en 1956 s'est révélée féconde [2]. Il n'est guère besoin d'insister sur l'intérêt des travaux qu'elle a suscités : aux germanistes ils fournissent des précisions sur des domaines encore mal explorés, aux études comparatives — une assise mieux assurée pour leur travail d'interprétation, à tous — des facilités nouvelles et un gain de temps précieux. Mais l'intérêt même de ces recensements particuliers devait peu à peu rendre plus sensible le besoin d'une bibliographie internationale, qui permit d'embrasser l'ensemble des études heinéennes dans leur développement actuel. Le mérite de s'être attaqué à cette tâche difficile revient aux *Forschungsstätten der deutschen Literatur* à Weimar, auxquelles on doit déjà la convocation du congrès international de 1956.

Confiée à M. Wilhelm, bibliothécaire de la *Deutsche Bücherei* de Leipzig, assurée du concours de M. Galley, directeur du *Heine-Archiv* de Düsseldorf, l'entreprise réunissait au départ les ressources de ces deux collections majeures. La publication, en 1955, du XIV^e^ tome du *Goedeke* devait y ajouter celles d'une documentation déjà ancienne, mais extraordinairement étendue. L'importance de ces moyens explique sans doute en partie les ambitions de l'ouvrage qui vient d'être présenté au public [3]. M. Wilhelm a tenté d'y dresser un inventaire exhaustif de tous les textes parus entre 1823 et 1953 et qui touchent de près ou de loin à l'œuvre ou à la vie du poète, même si ces textes se dissimulent dans des ouvrages qui traitent d'autres matières. Disons tout de suite que les résultats sont à la mesure d'un aussi vaste dessein. Plus de 4.000 titres, parus dans une trentaine de pays, ont été colligés avec une précision généralement supérieure à celle des bibliographies dont nous disposions jusqu'à présent. Cet impressionnant ensemble demeure pourtant d'une consultation aisée grâce à un classement méthodique extrêmement minutieux (la nomenclature, il est vrai, en paraît parfois contestable), grâce aussi à un index très détaillé des auteurs et des matières.

Est-ce à dire que nous disposons enfin d'un ouvrage définitif ? Le travail de M. Wilhelm est trop marqué encore par les difficultés d'une telle entreprise pour qu'il soit permis de l'affirmer. Difficultés de mise

1. Sol Liptzin, *The English legend of H. H.*, New-York, Bloch, 1954, x-191 p. (malgré sa date de publication, l'ouvrage porte déjà la mention : *a centennial publication*). — L. Polak, *H. H. in englischer Beleuchung*, in : *R. des Langues Vivantes*, Bruxelles, 1956, vol. XXII, pp. 33-34. — Arnim Arnold, *H. in England and America, a bibliographical checklist*, Londres, Linden Press, 1959, 80 p.

2. Encore n'avons-nous pu évoquer ici les études consacrées à l'influence de Heine en Italie, en Espagne, aux Pays-Bas, en France ou en Pologne, études qui n'ont pas encore abouti à l'établissement de bibliographies pour ces divers domaines.

3. Gottfried Wilhelm (avec la collaboration de E. Galley), *H. Bibliographie*, 2 vol. *Teil I. Primärliteratur, 1817-1953*, xii-191 p. ; *Teil II. Sekundärliteratur, 1822-1853*, 294 p., Weimar, Arion-Verlag, 1960.

à jour, tout d'abord : sept années séparent les derniers textes recensés de la publication de l'ouvrage : avant de pouvoir songer aux compléments périodiques que l'on nous laisse fort heureusement espérer, il faudra combler un retard qui n'est pas négligeable. Difficultés ensuite dans la réalisation du plan prévu : l'inventaire des Histoires de la littérature s'arrête à l'année 1860, celui des Encyclopédies ne connaît qu'un seul titre. On bute ici contre un obstacle qui tient à la conception de l'ouvrage : pour être vraiment exhaustif, celui-ci devrait citer toutes les Histoires de la littérature, toutes les grandes encyclopédies, puisqu'elles accordent toutes une mention à Heine [1]. Une dernière difficulté tient à l'éparpillement des textes recensés. Pour les périodiques étrangers anciens, pour les travaux universitaires inédits, pour les « textes cachés », l'inventaire ne pourra être complété que progressivement. Il faut souhaiter que des réponses nombreuses parviennent à M. Wilhelm qui prie ses lecteurs de l'aider en lui signalant les textes d'accès difficile.

Malgré ces imperfections, malgré des défauts matériels (fautes d'impression et de pagination) qu'une édition nouvelle permettra d'élaguer, le travail accompli à Weimar marque un progrès décisif dans l'établissement d'une bibliographie heinéenne moderne. Un tel instrument de travail ne manquera pas de contribuer au développement des études heinéennes, et cela d'autant mieux que l'on prépare à Weimar d'autres ouvrages de référence — une *Chronologie* de la vie et de l'œuvre de Heine doit paraître cette année — et que le travail s'y poursuit en vue de cette édition des *Œuvres Complètes* que le monde des germanistes attend avec la plus vive impatience.

Si les recherches bénéficient aujourd'hui de toutes ces facilités nouvelles, le mérite en revient aux efforts accomplis simultanément dans un grand nombre de pays. Nul doute que cette collaboration internationale ne continue à s'exercer au profit des travaux futurs — tant il est vrai que l'œuvre du poète exilé ne cesse d'éveiller des échos dans le monde entier.

Louis Hay.

QUELQUES LETTRES D'ERNEST SEILLIÈRE A HERMANN DE KEYSERLING

Parmi les papiers du comte Hermann de Keyserling, qui sont conservés dans le *Keyserlingarchiv* à Innsbruck, où le penseur allemand mourut le 26 avril 1946, se trouvent douze lettres du baron Ernest Seillière, écrites à Keyserling au cours des années 1933 à 1938. En 1933, Seillière avait déjà publié plusieurs ouvrages dans lesquels il s'était

1. M. Wilhelm semble d'ailleurs avoir senti cette difficulté puisque dans le tome I (Œuvres de Heine) il ne donne qu'une bibliographie *sélective* des Anthologies.

occupé de Keyserling [1], études qui révélaient une attitude extrêmement critique et même une aversion à l'égard de celui qu'il considérait comme l'un des représentants les plus caractéristiques du néoromantisme d'outre-Rhin et qu'il qualifiait à l'occasion, soit de « pangermaniste », soit de « réactionnaire à la façon des Junker sur la rive droite de l'Elbe » [2].

Nous ne savons pas exactement quand, ni de quelle manière, le contact personnel s'est établi entre les deux auteurs dont les intérêts se rencontraient si souvent. Nous pouvons cependant admettre que Keyserling a voulu se défendre auprès de Seillière et que ce fut avec cette intention qu'il s'adressa directement à lui. En outre, Keyserling aura certainement été intéressé à prendre contact avec son plus célèbre critique français à une époque où, depuis des années déjà, il entretenait des relations avec plusieurs représentants de la vie intellectuelle française [3] et où il avait même décidé de publier en français quelques œuvres dont la publication en langue allemande était défendue par le gouvernement national-socialiste [4].

Les lettres que nous publions ici semblent prouver qu'il y a eu, à partir de la prise de contact, une certaine entente entre les deux écrivains, bien que plusieurs passages montrent aussi que Seillière n'a pas voulu changer complètement son opinion sur Keyserling. Elles constituent, d'autre part, une belle illustration à la réplique de Keyserling à Seillière, qui fut d'abord publiée dans le bulletin de l'*École de la Sagesse* de Darmstadt *(Der Weg zur Vollendung)* du mois d'octobre 1934 et insérée plus tard dans le chapitre *Freiheit* du *Buch vom persönlichen Leben*. Ayant pris connaissance de ces lettres, le lecteur ne s'étonnera plus de ce que cette réplique ne soit point agressive, mais plutôt formulée avec beaucoup de bienveillance et de précaution, ce qui n'était pas toujours l'habitude du comte Keyserling.

Nous sommes d'avis que ces documents méritent l'attention des spécialistes en matière de relations intellectuelles franco-allemandes au XX^e^ siècle, et particulièrement de ceux qui s'intéressent aux interprétations françaises et allemandes du romantisme et de son influence à l'époque contemporaine [5].

1. Mentionnons en premier lieu : *Les Pangermanistes d'après guerre*, Paris, F. Alcan, 1924 ; *Morales et Religions nouvelles en Allemagne*, Paris, Payot, 1924 ; *Le Néoromantisme en Allemagne*, t. II *(La Sagesse de Darmstadt)*, Paris, F. Alcan, 1929.

2. *Morales et Religions nouvelles*, p. 192.

3. Notons que H. Keyserling était en contact avec Bergson, Gide, Valéry, Drieu La Rochelle, André Maurois, Henri Lichtenberger, Léon Brunschvicg, etc.

4. *La vie intime*, Paris, Stock, 1933 ; *La Révolution mondiale et la responsabilité de l'esprit*, Paris, Stock, 1934 ; *Sur l'art de la vie*, Paris, Stock, 1936.

5. Nous tenons à remercier la veuve de Hermann de Keyserling, M^me^ la comtesse Goedela de Keyserling, d'avoir mis à notre disposition les lettres ainsi que les autres documents du *Keyserlingarchiv* qui concernent Ernest Seillière.

*
* *

Château d'Ognon, par Barbery, Oise. 27-IX-33.

Mon cher Comte,

Je reçois votre lettre et j'aurais été charmé de vous avoir pour hôte à nouveau. — Malheureusement, je dois passer une bonne partie du mois d'Octobre près de mon fils, en Lorraine, et je ne serai pas dans les environs de Paris quand vous y viendrez. Il y a, certes, plus que jamais à faire pour préparer l'harmonie européenne et des voix autorisées comme la vôtre sont toujours entendues chez nous avec une vive sympathie admirative.

Voulez vous, mon cher Comte, présenter mes hommages très-respectueux et le souvenir de ma femme à la Comtesse Keyserling [1], et agréer, avec la nouvelle expression de mes regrets, celle de mes sentiments cordiaux,

Ernest SEILLIÈRE

16, rue Hamelin, XVI[e].

Mon cher Comte,

C'est toujours avec plaisir et avec un vif intérêt que l'on reçoit l'annonce d'un nouveau livre de vous [2]. J'espère bien pouvoir en parler dans les DÉBATS et selon vos intentions. — Je vous adresse en retour deux volumes publiés par moi à la fin du printemps dernier, dont l'un contient, IN EXTENSO, l'article sur Gobineau dont je n'ai donné qu'un fragment à la N.R.F. et dont l'autre renferme l'article que j'ai consacré, dans les DÉBATS, à votre livre sud-américain. — Nos points de vue diffèrent, bien qu'ils aient des traits communs, mais je vous sais l'esprit assez large, en raison de sa très-haute culture, pour tout comprendre et tout assimiler.

Je vous prie, mon cher Comte, de présenter mes très-respectueux hommages et le souvenir très-sympathique de ma femme à la Comtesse Keyserling et je vous serre cordialement la main,

Ernest SEILLIÈRE
14-II-34.

Paris, 16, rue Hamelin, XVI[e] [3].

Mon cher Comte,

J'ai bien reçu votre lettre du 27, et je vous envoie avec grand plaisir le livre que vous désirez : je suis heureux que votre pensée se sente moins éloignée de la mienne : et moi aussi, surtout depuis votre livre sud-américain [4], je sens que nous nous trouvons à peu près sur le même terrain : de sorte que je ne vous dirais plus romantique avec autant de décision qu'il y a quelques années : ce concept recouvre des choses assez différentes dans nos deux pays, parce que l'élaboration du naturisme y a divergé, depuis l'origine

1. Épouse de H. de Keyserling, comtesse Goedela Keyserling, née von Bismarck, petite-fille du chancelier.

2. Il s'agit de *La Révolution mondiale et la responsabilité de l'esprit*, publié en 1934, avec une préface de Paul Valéry.

3. Cette lettre sans date doit avoir été écrite entre le 27 avril 1934 et le 6 mai de la même année. Elle porte une note de la main de Keyserling dont il résulte qu'il y a répondu le 6 mai. En outre, la lettre suivante de Seillière fait également allusion à une lettre du 6 mai 1934.

4. Les *Südamerikanische Meditationen* furent publiées en 1932 par la *Deutsche Verlags-Anstalt* à Stuttgart et au cours de la même année, sous le titre de *Méditations sudaméricaines*, dans la traduction française d'Albert Béguin, chez Stock.

commune qui est la pensée anglaise de la première moitié du dix-huitième siècle et l'œuvre de ce grand mystique que fut Rousseau. Mais je crois qu'en me lisant votre pénétrant esprit découvrira la part de clairvoyance que peut renfermer ma philosophie de l'histoire : je serais très heureux de la voir commenter et apprécier par vous dans un ouvrage futur dont vous me parlez [1]. — Merci des indications que vous me donnez sur différentes personnalités antipathiques à vos façons de voir, et de ce que vous me dites de vos projets.

De mon côté, j'ai reçu et lu avec un bien vif intérêt l'ouvrage dont me parlait votre dernière lettre. J'étais tout disposé à en parler publiquement, comme vous le désiriez, bien qu'avec quelque scrupule, car les vues qui m'y frappaient surtout pour ma part et que j'aurais donc été conduit à mettre en relief me semblaient susceptibles d'avoir quelques-uns des inconvénients que vous redoutiez [2]. — Quand j'ai appris par les journaux que vous deviez renoncer à votre voyage en Espagne, j'ai suspendu toute publication avant d'avoir de nouveau quelques lignes de vous dont j'ignorais les intentions. Puisque vous ne me reparlez pas de vos souhaits, je préfère ne pas courir le risque de ne répondre pas exactement à vos intentions et ne le ferais que si vous le désiriez toujours, en déclinant toute responsabilité pour les conséquences.

Ma santé n'est pas mauvaise en ce moment et je fais des vœux pour la vôtre.

En vous priant de présenter mes hommages respectueux à la Comtesse, je vous demande d'agréer, mon cher Comte, mes bien sympathiques sentiments.

Ernest Seillière.

Je serais heureux d'avoir un mot de vous m'annonçant la réception de cette lettre et du livre.

Je viens de recevoir votre article de la Kœlnische Zeitung et je l'ai lu avec un vif intérêt. Vous verrez par mon livre que nous sommes à peu près du même avis. Pour moi comme pour vous le but de l'effort humain c'est l'Esprit que j'appelle la raison, synthèse de l'expérience humaine, et auquel je donne peut-être seulement une nuance moins métaphysique que vous-même : je crois cependant que toute invention authentique, toute introduction de pleine nouveauté dans la sphère de la pensée suppose une inspiration métaphysique.

Paris, 16, rue Hamelin, XVI^e^. — 8-v-34.

Mon cher Comte,

J'ai bien reçu votre lettre du 6, mais je dois dire que j'ai eu un peu de peine à vous lire. J'excuse fort bien cette particularité chez un penseur, car j'ai moi-même une écriture peu déchiffrable ; mais c'est pourquoi je la remplace presque toujours par une autre, comme vous le constatez ; et, pour une communication ultérieure importante, je vous serais reconnaissant d'user également de la machine à écrire ou de dicter.

Malgré toute ma bonne volonté, je ne puis faire cette fois le feuilleton que j'avais projeté : pour écrire une étude de longue haleine, j'ai besoin d'avoir mes coudées franches, et j'ai constaté, en essayant de répondre à votre désir, que je n'y pouvais parvenir. C'est une incapacité cérébrale. — Je veux faire cependant quelque chose pour répondre à vos intentions et je vais envoyer au journal, qui l'insèrera, j'espère, un article moins développé et destiné à prendre place dans le corps même de la feuille : il aura un caractère d'information plus que de discussion, ce qui vaut mieux dans le cas présent, et il n'en sera que plus lu, car un feuilleton philosophique effraye, je le sais,

1. Il s'agit de *Das Buch vom persönlichen Leben*, publié en 1936 par la *Deutsche Verlags-Anstalt* à Stuttgart.

2. Allusion aux difficultés que Keyserling avait avec les national-socialistes.

nombre de lecteurs un peu habitués aux abstractions que nous pratiquons l'un et l'autre. Je regrette de ne pouvoir faire mieux cette fois ; mais il y a déjà eu chez nous maint article et j'espère que le résultat sera celui que vous désirez.

Je suis heureux que mon livre vous soit bien parvenu. Veuillez agréer, mon cher Comte, mes sentiments cordiaux,

Ernest Seillière.

Paris, 16, rue Hamelin, XVI^e^. — 20-v-34.

Mon cher Comte,

J'ai bien reçu vos deux lettres du 14 et du 18 Mai. — Comme je vous l'ai dit, je ne parviens pas à les lire tout entières ayant l'esprit moins pénétrant que vous et me sentant mal doué pour cette sorte de divination qu'exige souvent l'écriture des hommes supérieurs. Je m'excuse donc qu'il m'arrivait de ne pas répondre à une question posée par vous : c'est que votre pensée m'aurait échappé sur ce point.

Il me semble en particulier que vous m'adjurez de ne pas me servir de machine à écrire, mais je ne saurais, à mon grand regret vous donner satisfaction sur ce point, car j'ai la main fatiguée pour avoir beaucoup écrit et je ne me sers de la plume que pour de courtes missives, quand je m'y crois obligé.

Je suis heureux que vous ayez bien voulu prêter attention à mes théories et je vous ai adressé hier à Darmstadt deux volumes que je viens de publier sur Anatole France : si vous avez le temps de les parcourir, je crois que vous y trouverez encore des éclaircissements sur ma façon de penser sur le temps présent. — Je ne m'étonne pas que nos deux conceptions du monde nous soient réciproquement difficiles à pénétrer : nous avons des points communs puisque vous possédez une ample culture française et j'ai de mon côté beaucoup étudié la pensée allemande : mais notre formation initiale a été différente : vous, par la grande métaphysique romantique allemande, moi par le positivisme français, à travers Taine surtout qui était mon parent et qui a exercé sur moi une grande influence dans ma jeunesse. Je ne partage pas cependant toutes ses vues, et je regrette en particulier celle qui consiste à faire sortir la Révolution française de l'esprit classique : alors que je vois l'une de ces sources, la source de ses excès, surtout dans l'esprit rousseauiste (ou romantique, selon moi).

Je sais bien que chez vous romantique a plutôt le sens de réactionnaire tandis que pour nous, en France, il a celui de révolutionnaire : mais cela tient à l'évolution différente du Naturisme mystique en deça et au delà du Rhin ainsi qu'aux deux milieux sociaux où s'en sont d'abord développés les germes sur les deux rives du fleuve. — Ce fait rend presqu'impossible une explication entre un Français et un Allemand sur ce sujet.

Je vous remercie également des précisions que vous ajoutez à vos indications précédentes sur l'école philosophique dont traite celui de mes livres que vous venez de lire : ces précisions jettent pour moi beaucoup de lumière sur des idées que je n'ai pu étudier que de loin, sans contacts directs avec l'atmosphère dans laquelle elles se sont développées et continuent d'agir.

J'espère que vous aurez pris dans les beaux paysages de la Forêt Noire des forces pour de nouveaux travaux, et je vous prie d'agréer, mon cher Comte, mes sentiments très-cordiaux,

Ernest Seillière.

Paris, 16, rue Hamelin, XVI^e^. — 25-v-34.

Mon cher Comte,

Je suis heureux que mon article vous ait satisfait et je vous remercie des autres nouvelles que contient votre lettre du 23. — Je serai naturellement très intéressé de lire les commentaires que vous inspirera l'examen de mes idées.

Puisque vous désirez d'autres livres de moi, je vous en envoie quelques-uns que j'ai sous la main. — La plupart se composent d'articles détachés comme ceux qui vous ont intéressé dans ma Psychologie du Romantisme : vous pourrez choisir ceux dont les sujets vous sembleront cadrer avec vos préoccupations du moment. — J'espère que vous avez maintenant aussi l'Anatole France, qui représente le dernier état de ma pensée.

Veuillez présenter à la Comtesse mes hommages très-respectueux et le souvenir de ma femme. — Je vous serre cordialement la main,

Ernest Seillière.

Je serai heureux d'un mot d'accusé de réception de mon paquet de livres.

Paris, 16, rue Hamelin, XVI^e^. — 18-x-34.

Mon cher Comte,

Le bulletin de votre École de la Sagesse[1] m'a apporté de vos nouvelles et je vois que vous avez traversé des heures pénibles depuis notre dernière correspondance. Mais puisque l'erreur commise à votre détriment est maintenant réparée, j'espère que vous allez pouvoir reprendre toute votre activité sans encombres. — J'ai lu avec un vif intérêt tout le contenu de ce bulletin. Le premier morceau, fondé sur une belle allégorie, est d'inspiration très élevée[2]. Vos amis défunts sont tous des figures originales[3]. — Quant aux pages sur la liberté, écrites à propos de mes ouvrages, elles sont d'un noble accent[4]. En effet, nos origines et notre formation intellectuelles sont si différentes que nous ne saurions jamais voir les choses tout-à-fait sous le même angle : mais nous avons plus d'une conviction commune et, de la confrontation de nos doctrines, résulte toujours pour moi un enseignement précieux.

Je vous remercie donc d'avoir anticipé à mon profit, pour une part la publication de votre nouveau livre. J'espère que les circonstances vous permettront de le mettre bientôt tout entier à la portée de vos fidèles.

Je joins à ce mot un récent essai de ma plume qui, peut-être, vous intéressera. Je vous prie de présenter mes hommages respectueux et le souvenir de ma femme à la Comtesse et je vous serre cordialement la main,

Ernest Seillière.

1. *Der Weg zur Vollendung*, n° 23, octobre 1934.
2. *Kreuz und Adler*, pp. 1-16.
3. Allusion aux articles nécrologiques de Keyserling, consacrés à Hindenburg, Georg Groddeck et J. J. van der Leeuw, publiés dans le même cahier du *Weg zur Vollendung*.
4. PP. 28-33. Passages concernant Seillière qui furent insérés plus tard dans *Das Buch vom persönlichen Leben*.

INSTITUT DE FRANCE

ACADÉMIE DES SCIENCES MORALES ET POLITIQUES

Paris, le 16 Janvier 1936,
16, rue Hamelin, XVI[e].

Le Secrétaire perpétuel de l'Académie au Comte Hermann Keyserling,

Mon cher Comte,

Je reçois votre lettre qu'en ma faveur vous avez bien voulu écrire très lisiblement, ce dont je vous remercie. Je suis heureux d'avoir des nouvelles de votre inlassable activité intellectuelle et de vos projets de voyage dans l'Amérique du Sud. Je suis sûr que vous nous en rapporterez encore de précieuses observations psychologiques. — Je lirai naturellement avec grand plaisir votre nouveau livre SUR L'ART DE LA VIE, et je l'annoncerai très-volontiers aux lecteurs de choix que sont les abonnés du JOURNAL DES DÉBATS. J'attendrai avec impatience votre volume du printemps puisque vous projetez d'y confronter nos deux conceptions du monde [1].

De moi, l'on imprime en ce moment un volume sur un curieux littérateur dont vous ne connaissez peut-être pas le nom, quoiqu'il ait eu une certaine réputation qui s'augmente depuis sa mort (1917), Léon Bloy. — C'est un Huysmans plus entier et plus violent dans son catholicisme esthétique, un type frappant de mystique moderne, naturiste ou romantique, qui me sert à illustrer une fois de plus ma psychologie du romantisme que j'ai appliquée déjà à une quarantaine d'écrivains, dans des monographies philosophiques.

L'Académie des sciences morales à laquelle j'appartiens depuis vingt-deux ans m'a désigné, par un vote unanime, pour son secrétaire perpétuel ce qui m'en fait la cheville ouvrière : c'est à la fois intéressant et absorbant.

Tout le monde va bien autour de moi et je suis heureux de savoir qu'il en est de même autour de vous. En vous remerciant de vos vœux et en vous envoyant les nôtres, je vous prie de présenter mes respectueux hommages et le souvenir de ma femme à la Comtesse Keyserling et d'agréer, mon cher Comte, mes très-sympathiques sentiments,

Ernest SEILLIÈRE.

ACADÉMIE DES SCIENCES
MORALES ET POLITIQUES

Paris, 16, rue Hamelin, XVI[e]. —
29-IV-36.

Le Secrétaire perpétuel

Mon cher Comte,

Je suis heureux d'avoir de vos nouvelles et nous aurons grand plaisir à vous avoir à déjeuner, avec la comtesse, le Jeudi 7 Mai, à midi ET DEMIE, si vous voulez bien.

J'ai votre grand et beau livre [2] : je n'ai pu encore, moi non plus, le lire en entier, mais j'ai pris connaissance des pages qui me concernent et elles m'ont beaucoup intéressé : je vous en parlerai.

A bientôt donc. Veuillez présenter mes respectueux hommages et le souvenir de ma femme à la comtesse et agréer mes sentiments cordiaux,

Ernest SEILLIÈRE.

1. *Das Buch vom persönlichen Leben.*
2. *Das Buch vom persönlichen Leben.*

Mon cher Comte [1],

Voici les clichés et veuillez encore présenter tous nos remerciements à la Comtesse.

J'ai transmis à Gillet vos recommandations ; c'est un esprit très distingué et un bel écrivain [2].

Je reviendrai certainement cet été à étudier de plus près votre beau livre dans lequel vous avez accumulé tant d'expériences de l'homme, tant de vues originales du passé et de l'avenir.

Veuillez dire mes hommages et les souvenirs de nous tous à la Comtesse et agréer mes sentiments bien cordiaux.

Ernest Seillière.

Institut de France

Académie des Sciences Morales et Politiques.

Paris, le 15 Juin 1937,
16, rue Hamelin, 16e.

Le Secrétaire perpétuel de l'Académie

Cher Ami,

J'ai lu avec un vif intérêt le chapitre de vos mémoires dont vous donnez l'accès au public [3]. Il est bien intéressant sur vos ancêtres, si hautement doués déjà, mais plus encore sur vous-même et sur les figures éminentes que vous avez abordées et pénétrées au cours de votre existence si active. Vos sympathies pour la culture espagnole s'affirment éloquemment vers la fin de votre exposé. Puisse la nation jadis si forte qui l'a créée ne pas sortir trop profondément épuisée de son épreuve actuelle.

J'ai été heureux d'avoir aussi un mot de vos nouvelles et de celles des vôtres.

Je vous prie de présenter mes respectueux hommages avec le souvenir de ma femme à la Comtesse et d'agréer, cher ami, mes sentiments très cordiaux.

Ernest Seillière.

Le 30-iv-38.

16, Rue Hamelin, XVIe.

Mon cher Comte,

J'ai reçu votre livre [4] il y a quelques jours et j'achevais de le lire avec toute l'attention que mérite ce qui vient de vous, lorsque j'ai reçu votre carte postale. Je vous ai déjà fait l'aveu que j'ai quelquefois un peu de peine à lire votre écriture : vous m'excuserez si je commets quelque méprise sur ce que vous voulez bien me communiquer.

Je vois qu'il y a eu entre nous un malentendu dont je suis désolé. Je n'ai jamais reçu la lettre de vous dont vous me parlez et j'ignorais entièrement le passage à Paris de votre fils que je regrette beaucoup de n'avoir pu con-

1. Cette lettre sans date a été écrite après le 28 juin 1936, ce qui est prouvé par une lettre de Seillière à la comtesse de Keyserling du 28 juin où il est question des mêmes clichés mentionnés ici. La lettre est, d'ailleurs, écrite à la main. A part la lettre suivante du 15 juin 1937, toutes les autres sont écrites à la machine.

2. Louis Gillet, conservateur du musée Jacquemart-André à Chaalis-Ermenonville, gendre de René Doumic.

3. Il s'agit d'un extrait des mémoires de Keyserling, publiées plusieurs années plus tard sous le titre de *Reise durch die Zeit* (Vaduz, Liechtenstein Verlag, 1948). Cf. *Der Weg zur Vollendung*, nº 26, octobre 1937, où il est également déjà question de ces mémoires.

4. *De la Souffrance à la Plénitude*, Paris, Stock, 1938 ; traduction partielle du *Buch vom persönlichen Leben*.

naître. Sans doute était-ce pendant les mois d'été et d'automne que je passe dans l'OISE : mais s'il avait bien voulu m'écrire j'aurais pu le voir soit à Paris où je vais tous les Samedis (sauf en Août) pour remplir mes fonctions de secrétaire perpétuel à l'Institut, soit à Ognon, s'il m'avait fait le plaisir de visiter cette demeure dont le parc à la française dessiné par Le Nôtre est intéressant. — Ceci pour me laver à vos yeux de la faute que j'aurais commise si je n'avais pas tenu compte de l'un de vos désirs et si j'avais omis de vous accuser réception d'une lettre qui me serait parvenue.

Venons à votre livre où j'ai retrouvé votre miraculeuse activité d'esprit que les années ne font qu'exalter encore. J'y ai goûté, dans ma langue maternelle, les pages que j'avais connues, il y a deux ans, dans la vôtre et qui me concernent particulièrement. Je suis heureux de les voir désormais à la portée de mes compatriotes. Je vais annoncer le livre dans LE JOURNAL DES DÉBATS, comme je l'ai fait pour les précédents ; ce qui en portera la publication à la connaissance d'une élite et je lui souhaite tout le succès qu'il mérite si bien.

Je vous prie, mon cher Comte, de vouloir bien présenter à la Comtesse les respectueux hommages et les souvenirs sympathiques de tout mon entourage qu'elle laisse toujours sous le charme de sa bonne grâce et de sa vaste culture. Pour vous-même, je vous prie d'agréer l'expression renouvelée de ma très-admirative amitié,

Seillière.

H. Dyserinck.

APOLLINAIRE EUROPÉEN

Sept villes se disputaient, selon la légende, l'honneur d'avoir vu naître Homère. Combien de pays, aujourd'hui, ne se réclament-ils pas à quelque titre d'Apollinaire ? Écrivain français, né à Rome d'une vieille famille polonaise à laquelle s'était mêlé le sang italien, conduit par les circonstances de sa vie des côtes méditerranéennes aux Ardennes belges et à la Rhénanie, curieux des choses de cette Europe centrale qu'il a sillonnée au cours d'un voyage rapide, attiré en Angleterre à deux reprises par le mirage d'un amour poignant [1], ami des artistes étrangers si nombreux à Paris depuis le début du siècle, il est au carrefour des races, des chemins, des courants esthétiques de l'*Europe multicolore* évoquée dans son poème *Rotsoge*. Ne nous étonnons donc pas du nombre et de la variété des hommages que, renouvelant le thème de *Vendémiaire*, les *hommes de l'avenir* lui adressent par-dessus les frontières.

Les Belges font ici figure de précurseurs. Dès 1935 un monument dédié à Apollinaire avait été édifié à Bernister, dans la forêt ardennaise. Après la dernière guerre, c'est un Musée Apollinaire qu'on fonda à Stavelot. Dû à l'initiative d'un petit noyau d'admirateurs dévoués [2], il recueillit d'abord les souvenirs du séjour de quelques semaines que

1. Ajoutons que son premier séjour à Londres au moins fut facilité, sinon provoqué, par un ami, Albanais exilé...

2. En premier lieu, le Conservateur du Musée, M. Armand Huysmans, et le Président de l'Association belge des Amis d'Apollinaire, M. Camille Deleclos.

le jeune Wilhelm de Kostrowitzky fit avec son frère dans cette petite ville pendant l'été de 1899. Puis les collections s'enrichirent de documents, de manuscrits et d'œuvres d'art se rapportant à toute la vie du poète. Enfin une bibliothèque achève de faire de ce Musée un centre de travail déjà fréquenté par des étudiants et de jeunes chercheurs. Un spécialiste trouvera dans cet ensemble des pièces curieuses ou inédites. Certaines ont déjà été mentionnées dans divers articles [1], mais je ne pense pas qu'on ait signalé, par exemple, telle chanson wallonne de l'époque intitulée *Mrey'A'r'vey* (Au revoir, Marie), dont les premiers vers éveillent d'étranges résonances :

Qwand dji pinse à m'djoness' passèye
Dji fey qui dè plorè
Chaqu'fèy' qui dj'pins qui m'binamèye
M'a stainsi aband'né
Mi qu'enn'aveu qu'por lèye [2]

En 1958 fut organisé, toujours à Stavelot, un colloque auquel participèrent des professeurs et des écrivains belges, allemands, français ; l'Amérique même y était représentée par le Professeur Scott Bates [3]. Le succès permit de transformer cette expérience en institution périodique : 1960 vit un nouveau colloque et le troisième est préparé pour 1962. L'honneur qu'on m'a fait en m'appelant à la présidence de ces réunions en 1958 et en 1960 ne doit pas m'empêcher de souligner l'intérêt et la qualité des communications présentées. Avec les colloques de Stavelot, les amis d'Apollinaire (j'ai peu de goût pour le terme *apollinarien*, et pas plus pour *apollinariste*) ont un lieu de rencontre ; si un jour des *actes* peuvent être publiés [4], ils contribueront fortement à resserrer les liens déjà établis [5].

La Pologne ne pouvait manquer d'honorer un homme qui, au fond de son cœur, a toujours conservé une fidélité secrète au pays de ses ancêtres [6]. Le quarantième anniversaire de sa mort en a fourni l'occasion. Une exposition préparée par l'Université de Varsovie et le Centre

1. Cf. Camille Deleclos, *Apollinaire à Stavelot* (*Revue générale belge*, août 1952) ; Maurice Piron, *Apollinaire et le Wallon* (*Revue de Littérature comparée*, 1956), complément à une étude sur *Les Wallonismes d'Apollinaire* (*Mélanges Bruneau*, 1954).

2. Quand je pense à ma jeunesse passée, je ne cesse de pleurer, chaque fois que je me rappelle que ma bien-aimée m'a de la sorte abandonné, moi qui ne vivais que pour elle. — Cette chanson était interprétée par Gilles Malpas, le « professeur de wallon » d'Apollinaire selon M. Deleclos.

3. Auteur d'une remarquable thèse américaine, *The Aesthetics of Apollinaire*, malheureusement restée inédite.

4. *Les Lettres françaises* (7-13 août 1958) ont publié un compte rendu détaillé du premier colloque. D'autre part, les communications de M. Marcel Thiry (*Apollinaire Spadois ?*) et Maurice Piron (*Le Cahier stavelotain de Guillaume Apollinaire*) ont paru sous le titre collectif *Deux Notes sur Apollinaire en Ardenne* (Publications de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 1958).

5. Reconnaissons à la Belgique une autre antériorité : *Le Soir* n'a-t-il pas publié en octobre 1960 un *Guillaume Apollinaire* en bandes dessinées dans une série des *Grands Écrivains* ?

6. Cet attachement apparaît non seulement dans les lettres de *Tendre comme le Souvenir* où il parle de la Pologne, mais surtout dans l'ébauche de *Zone* que j'ai publiée dans *Le Dossier d' « Alcools »*.

d'Études françaises a été présentée à Varsovie en janvier 1959, puis dans plusieurs grandes villes. Une conférence fut prononcée par Mme Marie-Jeanne Durry, une autre par le Professeur Zurowski, de l'Université de Varsovie, qui fit un état présent des études sur Apollinaire et de son influence en Pologne. Il ne connaissait pas encore à cette époque les retentissantes hypothèses que devait lancer son compatriote le poète Anatol Stern dans *Zycie Literacke* des 9 et 16 août 1959 [1] : elles ne tendent à rien de moins qu'à faire d'Apollinaire le petit-fils de l'Aiglon ! Il est vrai que le faisceau de concordances et de suppositions patiemment assemblé ne comporte jusqu'à présent aucune preuve décisive ; mais les recherches entreprises ont éclairé d'un jour nouveau la généalogie des Kostrowicki.

En Tchécoslovaquie, c'est le quatre-vingtième anniversaire de sa naissance qu'a célébré du 26 octobre au 20 novembre 1960 à Prague, puis à Brno, une exposition réalisée par l'Association tchécoslovaque pour les relations internationales et l'Institut de Philologie moderne de l'Académie tchécoslovaque des Sciences, avec le concours de l'Ambassade de France. Elle se composait d'un choix très *parlant* de reproductions de manuscrits et de photos, de nombreux documents tchèques, traductions, hommages, etc., ainsi que d'intéressantes linogravures du peintre Jiřf Veškrna. Dans la présentation qu'il a écrite pour cette exposition [2] M. Vladimir Brett met en valeur l'influence rapide et durable qu'Apollinaire exerça sur la poésie tchèque depuis le compte rendu que Karel Čapek fit d'*Alcools* en janvier 1914, rappelant notamment avec quelle ferveur fut célébré en 1928 le dixième anniversaire de sa mort. D'autre part, M. Vladimir Stupka a consacré un article aux traductions tchèques d'Apollinaire [3], dont il s'est efforcé de suivre l'évolution. On ne manquera pas de penser, à lire ces deux textes, que s'il est un pays où l'étude de la *fortune d'Apollinaire* s'impose, c'est bien la Tchécoslovaquie. Un tel travail aurait sa contrepartie dans une recherche et une explication des souvenirs tchèques que contient l'œuvre : combien d'allusions (je pense en particulier au *Poète assassiné* et au *Passant de Prague*) seraient ainsi éclairés !

En Italie enfin viennent de se tenir coup sur coup deux expositions.

La première a eu lieu à la Bibliothèque communale de Milan du 22 octobre au 5 novembre 1960. Plus de deux cents pièces, dont un nombre important venu de collections privées (les manuscrits prêtés par Mlle Madeleine Pagès étaient, à ma connaissance, présentés au public pour la première fois), ont permis de composer une vue d'ensemble de la carrière du poète. Un élégant catalogue, dressé avec une heureuse et discrète compétence par la *dottoressa* Silvana Repossi [4], bien illustré, sera consulté avec intérêt.

1. Article traduit dans *Les Lettres françaises* du 15 octobre 1959.
2. On la trouvera dans *La Vie tchécoslovaque* de décembre 1960, illustrée de quelques-unes des linogravures de Jiřf Veškrna.
3. *Autour des Traductions tchèques d'Apollinaire*, *Philologica Pragensia*, 1960, III.
4. Publié par la *Librairie française* de Milan.

Mais c'est à Rome que s'est déroulée la manifestation la plus importante. Due à l'initiative de l'Ente Premi Roma, de M. Vieillefond, conseiller culturel près l'Ambassade de France et des services culturels du Quai d'Orsay, l'exposition qu'on a pu voir en décembre et janvier au Palais Barberini passe par son ampleur tout ce qui a été fait jusqu'à présent. Des objets ayant appartenu à Apollinaire, des lettres, des manuscrits, des documents souvent inédits y figuraient au milieu d'une abondante partie iconographique. On voudrait tout citer de cet ensemble où chacun, érudit, amateur d'art ou simple curieux, pouvait trouver un plaisir particulier. Limitons-nous à l'intérêt littéraire : le premier jet du *Poème écrit pour le mariage d'André Salmon*, prêté par M. Pierre Bérès, la suite de documents consacrée à la représentation des *Mamelles de Tirésias*, les manuscrits de calligrammes, les lettres permettant de fixer tel point déterminé, telle aquarelle d'Apollinaire auront, entre autres, retenu l'attention des spécialistes. Nul doute qu'un catalogue descriptif, si les circonstances en avaient permis la réalisation, aurait été, auprès du volume publié par les soins de l'Ente Premi Roma, un précieux instrument pour le chercheur.

Et la France, dira-t-on ? On a inauguré à Paris une rue Guillaume Apollinaire (dont le numérotage déconcertant eût enchanté le poète), un monument dû à Picasso. Mais alors que sévit la manie commémorative, c'est à peine si l'on a rappelé que *L'Hérésiarque et C*[ie], publié en 1910, a failli, cette année-là, obtenir le Prix Goncourt. Souhaitons qu'en 1963 le cinquantenaire d'*Alcools* ne soit pas oublié et donne à la patrie d'élection de Wilhelm Kostrowitzki, dit Guillaume Apollinaire, l'occasion d'apporter sa voix à ce concert européen[1].

Michel Décaudin.

ANTHOLOGIES ITALIENNES D'APOLLINAIRE

Depuis qu'un romaniste milanais étudia enfin les rapports d'Apollinaire avec son pays natal [2], et au moment où une nouvelle hypothèse suggère, au lieu d'ascendance paternelle italienne, une parenté napoléonienne [3], on mesure mieux l'écho, en Italie, de son œuvre, si l'on retient aussi diverses traductions, et plusieurs anthologies de ses vers,

1. Un dernier mot, pour signaler l'article de Raymond Warnier, *Apollinaire, le Portugal et l'Espagne*, dans le t. XXII du *Bulletin des Études portugaises :* longue étude inégale, qui du moins aborde pour la première fois cette question dans son ensemble. Quelques lacunes regrettables, dans le détail (l'auteur, par exemple, ne semble pas connaître la fée Abonde) et dans l'information : le « journal espagnol » qui avait interrogé Apollinaire sur Cervantès est *El Imparcial* et l'enquête, qui avait été menée par Ventura Garcia Calderon, fut publiée en français par le Centre d'Études franco-hispaniques de l'Université de Paris.

2. P. A. Jannini, *La Fortuna di Apollinaire in Italia*, Milano, 1959. Compte rendu par M. Décaudin, *R. Litt. Comp.*, oct.-déc. 1960, pp. 611-3.

3. Cf. R. Warnier, *Une nouvelle hypothèse sur les origines d'Apollinaire*, in *Studi francesi*, n° 10, janvier-avril 1960.

dont une surtout mérite mention ; celle, la plus récente et la plus ample, réalisée en un lustre d'efforts par M. Pasi qui présente, sinon « toute l'œuvre poétique », au moins son message essentiel : tout le recueil *Alcools* et presque tous les *Calligrammes*, puis une sélection du *Guetteur mélancolique* [1]. La collection Fenice de l'éditeur Guanda avait déjà fait place au poète dans une anthologie de *Nuova poesia francesa* (1952) ménagée par Carlo Bo, parue de pair avec diverses anthologies de poètes contemporains ; des volumes collectifs, italiens, anglais ou américains, espagnols ou russes, alternaient avec ceux consacrés à des poètes estimés essentiels : Garcia Lorca, T. S. Eliot, E. Pound, puis Prévert (vol. 39), seul poète français mis en vedette ici avant le « poète assassiné » (vol. 40).

On vérifie ainsi le penchant d'éditeurs italiens entreprenants pour ces séries d'anthologies — et aussi d'histoires — des littératures étrangères, que multiplie une louable compétition [2]. Quant à Apollinaire, on retiendra la lente progression d'un effort de traduction en faveur d'une œuvre qui, dans le texte original, apparaîtrait plus perméable au public transalpin qu'à celui d'Europe centrale par exemple, mais qui, par sa qualité même, rend compte de certaine hésitation du lecteur moyen, sinon du spécialiste, devant la portée de ce message. Ses premières traductions italiennes furent en effet postérieures à celles, d'abord sporadiques, puis amplifiées, d'Europe centrale [3], en pays anglo-saxons [4], sinon outre-Océan [5] ; et l'on traduisit, à Milan par exemple, *Les peintres cubistes* avant les recueils lyriques ! Des poèmes isolés tentèrent d'abord divers traducteurs, qu'énuméra P. Jannini, jaugeant leurs mérites sur tel exemple bien choisi, ce poème souvent traduit, *Les Colchiques*, qu'avait fort goûté le jeune André Breton [6]. En 1947, dans l'ample collection *Melograno* [7], parmi une cinquantaine de plaquettes consacrées à des auteurs classiques, de Tacite à Milton, à Goethe, puis à des modernes, d'E. Poe à Rilke ou S. Essenin, et

1. M. Pasi, *Apollinaire, tutta l'opera poetica*, avec préface de S. Solmi, éd. Guanda, Collection Fenice, vol. 40, Parma, 1960, un vol. 687 p.

2. Cf. notre c. r. des ouvrages de P. Jannini dans la collection *Thesaurus Litterarum*, *R.L.C.*, janv.-mars 1957, pp. 99-105 ; avril-juin 1958, pp. 255-262 ; oct.-déc. 1960, pp. 639-644.

3. Le poème *Zone*, traduit à Berlin (1913), à Prague (1919), où parut d'abord une traduction du poème *Les Cloches* (1913) ; divers poèmes à Zagreb (1926), plusieurs à Varsovie à partir de 1919 ; etc.

4. Outre des poèmes, l'ouvrage le plus traduit est *Les Peintres cubistes*, dont la plus récente traduction (Bibliothèque du Musée d'art moderne, New-York, 1956) donne une bibliographie très complète d'Apollinaire en anglais (traductions, études, influences).

5. Cf. diverses traductions citées dans la Bibliographie d'Apollinaire par M. Adéma (1949) ; à Buenos-Ayres, 32 poèmes traduits par L. D. Galtier (1929) ; un choix de poèmes à Madrid, etc.

6. L'opinion d'A. Breton parut d'abord dans un article, — qu'il n'a pas rappelé plus tard, — publié par *L'Éventail*, à Genève, 1918. Parmi les traductions italiennes, la première, celle de L. Fiumi (1939) semble la plus fidèle à l'original, puis celle de Camerino (pseudonyme : M. Lombardi, 1943) ; cf. celle, en allemand, de D. Wyss, citée par nous, *R. L. C.*, t. 33, 1959, p. 581.

7. Éditée par Fussi, à Florence ; stock repris par l'éditeur Sansoni, qui a complété l'éventail de ses collections de monographies, consacrées aux littératures italienne et européennes, aux beaux-arts, etc.

parmi celles qui retracent l'essor littéraire français, — de Nerval et Mallarmé à Rimbaud, Gide, Proust ou Claudel — Apollinaire représenta seul la nouvelle génération avec un mince choix [1] : une vingtaine de poèmes, dont dix de *Calligrammes* précèdent curieusement dix d'*Alcools*, comme si l'écho de la guerre avait paru primordial ; recueil méritoire surtout, peut-être, par les huit lettres inédites adressées de 1914 à 1918 à Fr. Meriano, qui publia à Bologne (1916-19) la revue d'avant-garde *La Brigata*, où l'on retrouve ainsi un poème inédit, *Le voyage du Kabyle*, qui manque pourtant, dix ans plus tard, à l'édition complète des *Œuvres poétiques* d'Apollinaire [2].

Quant au choix de 18 poèmes, dont quelques-uns essentiels, publiés auparavant par Camerino (1943), il rendait mieux compte du message du poète, mais posait dès son titre un petit problème : est-il licite de donner à tout recueil le titre d'un seul poème *(Cor de chasse)*, si significatif soit-il du message de l'auteur ? Les éditeurs français posthumes en usèrent, à vrai dire, aussi librement [3].

Deux anthologies plus récentes apparaissent plus équitables envers le poète : celle de Michelis à vrai dire élimine les pièces longues — parfois les plus fameuses — pour insister sur un aspect proprement lyrique, sentimental, mais dont on a pu discuter les limites [4]. Ce qui contribue à mettre en valeur l'effort de M. Pasi, qui propose enfin au public péninsulaire un visage assez complet du poète, « mal-aimé » parfois par ses traducteurs mêmes... Il appartient aux italianisants d'apprécier la qualité des versions poétiques ainsi offertes, ici juxtaposées à l'original. Confrontées entre elles, — et, si on peut tenter l'expérience, avec des transpositions germaniques par exemple [5], — elles incitent en tous cas à conclure avec H. Friedrich contre la vaine entreprise de rimer en langue étrangère — car ce souci mène trop souvent à subordonner à la rime le sens original — et pour une version d'abord soucieuse de la pensée, et aussi du rythme interne du poème.

Il ne serait pas sans intérêt d'observer, dans cette anthologie et dans d'autres, comment s'effectue le choix parmi les poèmes ; en italien comme en allemand, on noterait la prédilection, assez naturelle, pour les poèmes d'une facture chantante, sinon nourrie de lointains exemples inégalement « populaires » et, par exemple, on recenserait utilement la place faite aux poèmes que l'auteur lui-même groupa sous le vocable

1. Apollinaire, *Poésie*, traduit par G. Lutti et Fr. Mazzoni, un volume 1947, réédité en 1952, 99 p., désormais inséré dans la seconde série d'anthologies des éd. Sansoni, qui en comportent huit au total.

2. Avant que paraisse ce recueil des poésies complètes d'Apollinaire (Pléiade, 1956), ce poème avait été signalé d'abord par A. Fongaro (*Studi francesi*, n° 2), puis reproduit par P. Jannini, *op. cit.*, p. 37, qui rectifie le vers improprement reproduit dans *La Brigata* : Belle couleur du Pobiron (au lieu de : potiron)...

3. Ainsi, pour le recueil intitulé : *Ombre de mon amour* (Cailler, Genève, 1950) ou pour celui intitulé : *Le Guetteur mélancolique* (Paris, 1952) qui inflige un titre guerrier à un recueil dont la plupart des textes sont antérieurs à 1914...

4. Cf. le c. r. de Dante Bovo dans *Il Mondo*, Roma, 23 août 1960.

5. Cf. notre article, cité ci-dessus, p. 273, n. 6, et celui sur les traductions allemandes d'Apollinaire, dans *Le Flaneur des deux rives*, Fasc. 6, 1955.

Rhénanes. Une statistique trop longue pour être esquissée ici soulignerait leur part dans diverses anthologies, tant françaises qu'étrangères ; elle confirmerait ce que les biographes et critiques du poète n'ont point encore assez souligné : le rôle déterminant, au seuil de sa carrière littéraire et intellectuelle, d'une expérience germanique qui s'avère fondamentale et sans cesse latente, sinon apparente.

La sélection de M. Pasi a maint mérite : son ampleur d'abord, et la réponse qu'elle propose à un problème récemment rappelé : dans quelle mesure, touchant Apollinaire, faut-il « tout publier » ? Certains, ainsi A. Salmon, conclurent par l'affirmative [1], sans que l'exhumation de tels minces textes suffît à nous convaincre. Le préfacier du présent volume, dans une pertinente présentation à laquelle on souscrit volontiers pour l'essentiel, concorde avec le traducteur pour ne point « tout » inclure dans l'ouvrage, dont le titre apparaît ainsi légèrement excessif, mais la sélection opportune : du recueil posthume de 1952, il n'a retenu que les textes illustrant le progrès lyrique, même s'il taxe trop vite de « résidu informe » tout un lot de textes, plus utiles au critique qu'appréciables pour le large public. Le bilan final de cette anthologie apparaît louable, si on se réfère aux ouvrages, inégalement complets, parus récemment à Varsovie, Budapest, Prague etc.

De la traduction de M. Pasi, on retiendra tel éloge italien qui, par comparaison à d'autres, l'estime « plus adhérente au texte » [2]. De la préface, on aimerait préciser telle indication : Apollinaire y est situé au « carrefour », entre un Symbolisme périmé et des efforts d'avant-garde, et peut-être jugé trop sensible à l'exemple futuriste des « mots en liberté ». Le problème des influences est vaillamment abordé, y compris la discussion, désormais inévitable, à propos du parallélisme ou de l'antériorité des *Pâques à New-York* de Cendrars par rapport à *Zone* ; mais Cendrars lui-même n'est-il pas pour une part responsable de ce problème, en soi déjà discutable [3] ? On appréciera ici la référence à d'indiscutables « parentés » avec Heine ou Nerval (p. 17), aux « intonations » d'un Whitman, sinon au « verset biblique » claudélien (p. 24) : indications valables par ce qu'elles nous révèlent de la sensibilité du lecteur étranger autant que par leur bien-fondé critique.

L'édition italienne ajoute ainsi, à toute une série cosmopolite de traductions et de volumes anthologiques inégaux, un ouvrage fort méritoire et qui compense le relatif retard avec lequel le poète Apollinaire trouve enfin, dans son pays natal, un légitime écho.

Raymond Warnier.

1. Dans la préface du volume *Le Guetteur mélancolique*, Paris, 1952.
2. Cf. le c. r. cité ci-dessus, p. 274, n. 4.
3. Le problème de l'éventuelle « influence » de Cendrars a été résumé notamment par Mme M.-J. Durry, dans *Alcools*, vol. I, Paris, 1956. — L'opinion de Cendrars a été précisée par lui-même dans *Blaise Cendrars vous parle*, entretiens à la Radio, Paris, 1955.

ÉTUDES FRANCO-PORTUGAISES

Le Bulletin et les publications de l'Institut français de Lisbonne.

Si l'activité efficace de nombreux Instituts français à l'étranger est de commune notoriété, — sans qu'on oublie les vicissitudes de certains derrière le rideau de fer, — on sait moins, en France comme à l'étranger, l'effort éditorial réalisé par plusieurs. Des dates significatives incitent à en rappeler divers aspects, d'abord en Europe centrale ou méridionale ; les comparatistes y trouveront d'utiles indications.

Les cent titres des éditions françaises d'Athènes, les trente fascicules, trop peu connus, de Zagreb suffiraient à prouver l'opportunité de telles publications. Ne se trouva-t-elle pas attestée durant la dernière guerre, lorsqu'à défaut d'ouvrages venus de France, se multiplièrent, dans maint pays américain par exemple, des initiatives éditoriales répondant à un besoin similaire ? Une longue notice ne suffirait pas à les énumérer [1].

L'histoire de ces publications — périodiques ou travaux — est souvent celle des organismes dont elles reflètent l'activité. Un demi-siècle de relations intellectuelles s'y inscrit, s'ajoutant au bilan, plus vénérable et académique, des Écoles d'Athènes ou de Rome, d'Orient aussi, dont les *Annales* comblent les rayons d'austères bibliothèques.

Les vingt tomes du Bulletin des Études portugaises (B.E.P.) [2]. — Daté de 1957, le t. XX de ce *Bulletin* publié depuis 1931 par l'Institut français au Portugal, — peu après qu'eût été décidée la création de cet organisme, enfin installé, en 1936, au Palais d'Abrantès, — atteste un persévérant effort que justifiait l'utilité de ce périodique. Tôt complété par une *Collection portugaise* (11 vol. parus), l'ensemble de leurs quelque 4.000 pages constitue désormais une indispensable bibliothèque luso-française ; aucun éditeur métropolitain, et aucun éditeur portugais non plus, ne se fût aventuré à pareil effort, qu'aida sagement l'Institut portugais de Haute Culture. Souhaitons que le

1. Il faudrait citer les réimpressions aux États-Unis (Maison française de New-York, etc.), au Canada, à Rio ou Buenos-Ayres, la plupart étant énumérées dans les 4 fascicules de *Documents bibliographiques* pour 1940-44, qu'édita le service culturel français de Rio (1944-6) ; les éditions en Suisse ; celles, à Rio, d'ouvrages qu'y écrivit G. Bernanos ; puis des revues comme *Les Lettres françaises* à Buenos-Ayres, associant leur effort à celui de la revue argentine *SUR*, éditant la collection intitulée *La Porte Étroite*, avec dix volumes parus dont *El Desdichado* (1944), puis des plaquettes de luxe (V. Hugo, St John Perse, etc.) ; et la revue *Aguedal* à Rabat (avec un Numéro d'*Hommages anglais à la France*, 1943), la revue *Fontaine* à Alger (Un numéro anthologique en fut édité à Rio, 1945), une anthologie de poèmes sur *Paris* à Beyrouth, etc.

2. Nous abrégeons désormais : *B. E. P.*, et citons le tome, puis son fascicule. Le titre initial fut : *Bulletin des Études portugaises et de l'Institut français au Portugal*. Nous indiquerons comme *Extrait*, chacun des articles ayant fait l'objet d'un tirage à part, parfois sous une couverture distincte.

t. XXV du *Bulletin* soit enfin consacré à une Table raisonnée qui en faciliterait la consultation. Malgré son tirage, ses nombreux extraits et sa diffusion méthodiquement amplifiée, ce *Bulletin* reste moins connu qu'il ne mérite et vit aussi sa diffusion entravée en 1940-5. Indiquons-en donc quelques titres et les conclusions des problèmes ici traités.

Sa création connut deux étapes : l'Institut français au Portugal (I.F.P.) publia d'abord un *Boletim do Instituto francês em Portugal*, dont le titre seul était en portugais, et dont la couverture austère et la marque éditoriale, sous le signe de l'altière Université de Coimbra, soulignaient le caractère académique ; tard seulement, son héritier, le *B.E.P.*, optera pour un éditeur lisboète. Ce premier *Boletim*, partagé en « années », avec un nombre inégal de fascicules, en 1930-2, puis en « tomes » (IV et V, non datés), publia surtout des conférences de savants français, puis de spécialistes portugais ; aux sujets français s'ajoutèrent maints aspects des rapports luso-français ; E. de Castro, à propos des *Sonnets* de Camoens, admettait qu'au Portugal « cent personnes à peine les aient lus en entiers » (1re Année, 2/3), définissait les règles du genre et louait leur traduction par G. Le Gentil ; Ph. Lebègue examinait l'héritage intellectuel de Virgile dans les deux pays et R. Bouvier campait le personnage d'Albuquerque en chapitres qui, plus tard réunis, inaugurèrent l'usage louable des Extraits dont le futur *Bulletin* pourra recenser deux cents au moins [1].

Dès 1931, le *B.E.P.* se substitua au *Boletim*. Prévoyant trois fascicules annuels, il assemble des articles originaux en français, des traductions d'articles portugais, des comptes rendus analytiques. Son fondateur, L. Bourdon [2] assura la publication de deux « années », puis d'un « deuxième tome » non daté, suivi d'un « troisième » incomplet qui inaugure une « nouvelle série ». L'intitulé a varié aussi ; son libellé : Institut français *au* Portugal, éliminant l'*en* initial, clôt une courtoise controverse grammaticale.

Dorénavant, le *B.E.P.* paraît par tomes, semestriels, puis annuels, la guerre entraînant un décalage sensible après 1940, lentement résorbé ensuite, d'où, en près de 30 ans, les 21 tomes parus [3]. Le lien avec

1. Chapitres parus dans les tomes IV et V du *Boletim*, et en extrait : 76 p., 1935.

2. Aujourd'hui, titulaire, à la Sorbonne, de la chaire créée pour G. le Gentil. Remplacé à la direction de l'I.F.P. par R. Warnier (1935), puis par P. Hourcade (1941).

3. En voici la chronologie :

Ire année, un fascicule double 1/2, janvier-mai 1931, et 3, novembre 1931 (date conventionnelle, celle de publication étant incertaine).
IIe année, un fascicule double 1/2, janvier-mai 1932.
Tome II, N° 3, sans date (sans doute 1935) ; ce N° 3 devant faire suite au 1/2 de 1932.
Tome III, Nouvelle série, fascicule double 1/2, 1936.
Tome IV, fascicule 1, puis 2, parus en 1937.
Tome V, fascicules 1 et 2, 1938.
Tome VI, fascicules 1 et 2, 1939.
Tome VII, fascicules 1 (Numéro spécial des Centenaires) et 2, 1940.
Tome VIII, fascicules 1 et 2, 1941.
Tome IX, fascicules 1, 1942, et 2, 1943.
Tome X, fascicule unique, 1, 1945.
Etc. Le Tome XXI, daté de 1958, a paru en 1959.

Coimbra reste apparent jusqu'en 1936 par le sceau de son Université qui orne la couverture, où lui succède la marque d'un imprimeur français d'antan, « hommage au génie portugais » [1]. L'évolution s'accentue dans les sommaires : moins d'articles français, prédominance de ceux consacrés à l' « intercambio » luso-français ; dès 1931, les Extraits s'y rapportant s'épuisent vite [2]. R. Lapa conclut à propos de la *Demanda do Santo Graal* en faveur de la priorité du texte portugais sur le texte castillan ; L. Cardim commente des documents récents sur ces *Lettres Portugaises* attribuées, après leur parution (1669), à une Religieuse dont le mystère demeure discuté depuis lors (1re année, 3) [3] ; P. Hourcade, — qui, après R. Warnier (1935-41), dirige le *B.E.P.* —, s'attache à l'étude de la jeune littérature portugaise, surtout lyrique, dont il reste ici le commentateur attentif. Les lusitanisants français, G. Le Gentil en tête, et leurs disciples s'associent à la besogne ; J. B. Aquarone insistera sur l'ère majestueuse des Grandes Découvertes où notre siècle retient toujours davantage l'apport lusitanien, qu'affirma encore la récente célébration du Cinquième centenaire de l'Infant D. Henrique (1960). Telle étude prélude à une série nouvelle de recherches : G. Le Gentil résume le rôle des Français au Portugal (t. I, 1/2), puis A. de Carvalho celui des Portugais à Bordeaux, avant que L. de Matos consacre un volume aux *Portugais en France au XVIe siècle* (Coimbra, 1952).

Depuis le t. III, à la Chronique de l'activité de l'I.F.P. et de ses sections (Coimbra, Porto) s'ajoute une Chronique bibliographique française et portugaise, complétée par une rubrique brésilienne (t. V). Après deux tomes comblant la période difficile de 1941-5, le *B.E.P.* a retrouvé son rythme, annuel, presque à jour (t. XXI, daté de 1958, paru en 1959) ; il paraît désormais à Lisbonne, ses frais d'impression étant partiellement assumés par le Portugal ; un quart du tirage est consacré à une diffusion d'office, de plus en plus internationale.

Une énumération des sommaires, des problèmes évoqués, serait oiseuse, autant que serait vaine leur analyse abrégée ; indiquons du moins quelques titres, et l'orientation des sujets dominants.

Histoire et littérature se partagent une place de choix [4], de pair

1. Illustration choisie et commentée par J. B. Aquarone ; disparue avec le T. X.

2. Voici le Sommaire du N° 1 de la 1re année, bientôt introuvable : G. Le Gentil, *Les Français en Portugal* ; A. Lopes Vieira, *La poésie des panneaux de St Vincent* ; A. Parreaux, *W. Beckford* ; H. de C. Ferreira Lima, *Le séjour de P. de Flaugergues en Portugal* ; P. Hourcade, *Panorama du Modernisme littéraire en Portugal* ; Bulletin bibliographique.

3. Cf. depuis cette date, le bilan de la question, esquissé par Cl. Aveline, *Et tout le reste n'est rien*. Paris, Mercure de France, 1941.

4. Cf. les études de G. Le Gentil sur N. de Grouchy (t. IV-1), Ph. Lebègue sur l'*Amadis de Gaule* (*ib.*), H. Cidade sur la littérature portugaise de la grande guerre (*ib.*), P. Hourcade sur l'Esprit de Coimbra (*ib.*), puis d'A. C. Monteiro sur F. Pessoa (t. V-2), de J.-M. Carré sur Les lettres françaises et portugaises d'aujourd'hui (*ib.*), de V. d'Almeida sur A. de Quental (t. V-1), de J. G. Simoës sur A. Nobre (t. VI-2) ; la Chronique de l'actualité littéraire de P. Hourcade, régulièrement amplifiée (t. VIII-1, etc.).

avec des notes sur l'essor des études portugaises en France [1]. On note tôt la part des sujets spécifiquement portugais ; ceux, par exemple, liés au passé portugais en Afrique, notamment au Maroc où en demeurent d'émouvants témoignages : édifices, inscriptions, etc. R. Ricard examine celles de Mazagan (t. II, 3), puis de Tanger (t. V, 2) ; d'autres auteurs évoquent d'autres aspects de cette ère révolue [2], ou font écho a d'importantes publications sur ces problèmes dans les deux pays. On note ici l'écho des recherches récemment intensifiées sur l'époque des grandes découvertes ; L. Bourdon consacre à l'*Évangélisation de Ceylan* un long chapitre, devenu un copieux et utile extrait de la collection du *B.E.P.* [3]. En outre s'affirme, en même temps qu'à la Bibliographie, la part des études sur le domaine fraternel du Brésil [4], avant que les plus récents tomes étendent celle faite à la voisine Espagne.

Tout incite à varier ces sommaires. L'essor des échanges artistiques est tôt évoqué : sculpteurs français au Portugal au XVI^e siècle [5], bilan de l'architecture domestique au Portugal, — d'où un extrait illustré qui demeure la seule étude d'ensemble sur ce sujet [6], — découverte de deux portraits inconnus de Clouet au musée de Porto, où les identifia un jeune chercheur portugais dont l'autorité s'affirmera ensuite [7], aidant à la révision, d'abord épineuse, du problème passionnant, mais

1. Notes sur l'enseignement du portugais à Rennes d'abord (1917), puis Bordeaux (1932), Montpellier (1934), Toulouse dès 1931 ; sur l'inauguration d'un Institut portugais à Montpellier (t. VIII-2), sur l'enseignement de Le Gentil en Sorbonne (1919, secondé par un lecteur, vers 1930, t. VII-2), sur le Centenaire de Gil Vicente à Bordeaux (t. VI-1), etc. Et la Note d'ensemble sur l'I.F.P. de 1935 à 1941 (t. VIII-2).

2. Sur les rapports luso-marocains, cf. encore, outre les études de R. Ricard et des textes de P. de Cénival, l'exposé par J. Figanier de quelques problèmes luso-marocains (t. VIII-2), et la plaquette : *Portugal-Maroc*, éditée par l'I.F.P. (1940), puis des aspects de l'architecture portugaise au Maroc et du manuélin (t. IX-1), etc.

3. Après cet important extrait (*Les débuts de l'évangélisation de Ceylan au XVI^e S.*, t. III-1/2, 86 p., 1936), citons encore :

A. de Rocha Brito, *Francisco Sanches*, — qui enseigna philosophie et médecine à Montpellier et Toulouse, — texte en portugais, illust., (t. VII-1, 72 p.) ;

J. B. Aquarone, *L'Ambassade extraordinaire de Cl. de la Guiche*, évêque d'Agde, auprès de Jean III (1542), t. VII-2, 40 p., 1940 ;

M. Tavares Chico, *Remarques sur le chœur de l'église Sainte-Marie de Batalha*, t. VII-2, 15 p. ;

R. Warnier, *Notice sur les commémorations de 1940 et la participation française*, avec une copieuse bibliographie des publications portugaises et françaises relatives à ces commémorations, t. VII-2, 68 p. Etc.

4. Études isolées dès 1935 : G. Raeders présente Gonçalves Dias et son séjour à Coimbra (t. II-3) ; A. Picarolo (Turin) examine ses rapports avec le Portugal (t. V-1) ; R. Gonçalves étudie une édition brésilienne des *Géorgiques* de Castilho (*ib.*), P. Hourcade commente trois livres sur M. de Assis (t. IV-2) puis évoque l'histoire de la mission universitaire française au Brésil avant 1939 (t. VII-1) ; J. Gagé présente ensuite un texte sur A. de Araujo, l'auteur d'*Osmia*, d'après les Archives de Rio (t. X-1946) ; etc.

5. P. Vitry : 2^e année, fasc. 1/2, 1932.

6. Texte traduit par L. Bourdon, t. IV-1, 30 p. avec 30 pl., 1937 et extr. même date, qui seront réédités par le Secrétariat portugais à l'Information.

7. L. Reis Santos, t. V-1, avec ill. Les portraits identifiés sont ceux de Henri II, 1559, et Marguerite de Valois, 1561, authentifiés notamment par le graphique des dates, semblable à ceux de portraits dûment recensés à Vienne et Versailles. — Étude reprise dans le 4^e fasc. des *Estudos de pintura antiga* du même auteur, consacrées à A. Bouts, à des panneaux de Sintra et Viseu, d'abord parues dans les t. VIII et X de la revue *Portugale*, Porto, 1935-7.

mal dégagé de passions nationales, des *Primitifs portugais*, qu'évoquera sous ce titre un volume de la *Collection portugaise*.

L'actualité aussi trouve ici écho : le N° spécial des Centenaires portugais (de 1140 et 1640) associe nombre d'études sur les relations historiques et intellectuelles luso-françaises depuis les origines du royaume : rappel du rôle de Cluny, textes de circonstance, hommages portugais à l'apport français, d'antan à nos jours, textes dont il convient de retenir le poids et le mérite à la date de 1940 [1]. Inversement, rappelons la série d'études sur le poète F. Pessoa, dix ans avant que des éditeurs parisiens et étrangers se disputent l'honneur de révéler cet auteur éminent (t. V, 2, etc.), ou encore le texte original de l'universitaire V. Nemesio, « le mythe de Monsieur Queimado », qui tente d'exposer littérairement « une expérience humaine » aux Açores, sa terre natale (t. VII, 2).

Constamment, les apports des deux pays alternent. Les spécialistes métropolitains varient leurs efforts ; après les lusitanisants, — G. Le Gentil, M. Bataillon, R. Ricard et leurs émules — l'histoire des Découvertes attire ici H. Desprez, l'histoire ecclésiastique bénéficie de la fixation à Coimbra du P. David qui, venu de Cracovie, devient l'un des piliers du *B.E.P.* et renouvelle à l'Université de Mondego les méthodes et conclusions de l'enquête méthodique sur l'ère, encore riche en trouvailles, de l'organisation de l'Église et de ses rapports avec la France ; ses articles et notes abondent, jusqu'à son décès, dûment regretté [2].

A partir de 1945, de nouveaux horizons se précisent, confirmant la raison d'être de cette revue qui élargit l'audience étrangère en faveur de travaux rédigés en portugais, sans qu'on oublie l'essor de l'étude de cette langue en France, en Europe et jusqu'en Amérique. Les historiens de la langue et des lettres lusitanes, les comparatistes en divers domaines multiplient ici des apports aussi malaisés à classer qu'à commenter. Géographie du sol, voire archéologie, linguistique, sociologie, musicologie (ainsi, une étude sur des textes et musique des Offices de la Sainte-Face, t. XI) voisinent avec des *Études afro-brésiliennes* de R. Bastide (t. X), — qu'il poursuit en d'autres publications, — un bilan des hispanisants portugais du XVII^e siècle (t. XI), une revue des traducteurs français des *Lusiades* (t. XIX) — dont la *Collection portugaise* enrichira la longue série —, et aussi maint aspect des relations avec le monde arabe : l'apport des arabisants étrangers (t. XIX), l'introduction des chiffres arabes au Portugal (t. XX), etc.

1. Première série de ces *Hommages à la France*, signés O. de Castro, J. de Barros, etc., parue dans le t. VI-2, 1939, après le texte de T. R. Colaço : Pour la France (t. VI-1) ; suivis de divers textes dans le N. spécial de 1940, parmi lesquels on retiendra : Une culture française, de J. O. de Oliveira (t. VII-1), parue aussi en portugais, témoignage de la solidarité qu'éprouve tout Portugais envers la France, « vigie sur le pont de l'Europe ».

2. P. David : premiers articles dans les t. IX-1 (dates de construction de la Sévelha de Coimbra, 1140-80), IX-2 (les Français du Midi dans les évêchés portugais, 1279-1382), etc. L'œuvre considérable de P. David a été citée, et ses mérites précisés par divers historiens, dans le t. XVIII, en 1957. (Notice nécrologique et bibliographique).

Littérature comparée aussi, où domine d'abord le legs des siècles classiques : diverses précisions apportées par Le Gentil, textes de circonstance sur Racine et le Portugal [1], rapprochement entre Ovide et les *Sermons* du Père Vieira (t. XVIII), ou encore le rappel des séjours de Brantôme à la Cour de Portugal, d'où il revint commandeur du Christ (t. XI) ; puis, l'examen de diverses traductions, avant celles que le *B.E.P.* publiera lui-même, par exemple celle de l'*Auto da India* de Gil Vicente par H. Frèches (t. XIX), ou insèrera dans sa *Collection*. Les contemporains n'y sont pas oubliés. Insistons sur deux études critiques de J. Girodon qui détaille d'abord les rapports encore peu connus entre le romancier E. de Queiroz, — déjà étudié ici [2] —, et deux auteurs dont il s'inspira : pour ses *Vies de Saints*, tard entreprises et parues inachevées (*Ultimas paginas*), mainte réminiscence — voire des emprunts plus ou moins textuels — : quant à la Vie de Santo Onofro, à la *Tentation de Saint Antoine* de Flaubert ou à la *Thaïs* d'A. France et, quant à ses Vies de S. Frei Gil et de S. Cristovão, au *Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert. La confrontation des dates de ses lectures, diverses erreurs de transcription, sinon d'interprétation, des redites aussi mènent à la conclusion indulgente de ces sortes d'emprunts qu'approuvait déjà Pascal : « C'est la même balle qu'on joue ». Le critique eût pu aussi bien rappeler, envers ce qu'on dénomme « plagiat », l'indulgence d'A. France précisément, sinon celle, de peu postérieure, d'Apollinaire qui dut passablement à A. France [3] et plaida, en des textes peu connus, pour le plagiat avant de le railler chez d'Annunzio par exemple [4]. Girodon relève ensuite les traces évidentes, chez Camilo Castelo Branco, d'une lecture attentive de Senancour, de Renan et de Baudelaire d'après ceux de leurs ouvrages qu'il posséda, dont un *Obermann* annoté par lui, comme en témoigne l'exemplaire devenu, par un heureux hasard, la propriété de l'I.F.P. ! A des auteurs qu'il dénomma ses « trois médecins », Camilo demanda quelque secours contre l'angoisse humaine ; Senancour précéda ici Vigny et Renan l'encouragea à écrire une *Divinidade de Jésus* ; des *Fleurs du Mal*, il semble avoir mal apprécié les meilleures pièces, vantant trop celles qu'alourdit quelque goût singulier ou macabre (t. XXI).

En ce domaine comme en d'autres, concernant les rapports luso-français, les 20 tomes et plus de cent Extraits du *B.E.P.* constituent désormais un instrument de travail indispensable par la diversité des problèmes traités, par la foule des ouvrages analysés, par les perspectives nouvelles qui s'ouvrent ici sur l'ampleur précoce de ces rap-

1. H. de C. Eerreira Lima, *Racine et le Portugal*, t. VII-1, à l'occasion de la commémoration de son Tri-centenaire à l'Académie de Lisbonne, en présence d'un délégué de l'Académie française.

2. Notamment par M. de Jong, (t. II-3), puis Fid. de Figueiredo (t. IV-2).

3. M.-J. Durry a évoqué des rapports entre la *Thaïs* d'A. France et l'œuvre d'Apollinaire (*Alcools*, 1). On peut en indiquer d'autres, à diverses dates.

4. Sur de tels textes, cf. notre chap. dans P. A. Jannini, *La fortuna di Apollinaire in Italia*, Milan, 1959.

ports ou leur continuité [1]. Littéraire et historique au départ, son programme s'est étendu, par raison et par empirisme, à la plupart des domaines. A l'heure où les revues savantes doivent accentuer leur spécialisation, il n'est point inutile qu'un tel organe facilite la confrontation d'aspects solidaires d'une culture et de ses rapports avec l'étranger, associant chercheurs français [2], portugais et étrangers [3], faisant écho à des sujets rarement inclus en des revues de cet ordre, de la préhistoire [4] aux arts musicaux [5] ou plastiques, abordant même l'ensemble du domaine ibérique et luso-américain.

Les Chroniques et Notes aident à retracer l'histoire des rapports entre les deux pays, souvent égarés en menus faits d'actualité ou en mentions sporadiques et mal recensables. On y peut reconstituer le devenir de l'Institut français lui-même, l'essor de ses sections universitaires ou des associations poursuivant un but parallèle [6], — leur bilan jusqu'en 1941 étant résumé à cette date [7], — retrouver l'écho des heures solennelles des rapports luso-français, telle la célébration du Bi-centenaire de la Manufacture de Sèvres, — que, seul, le Portugal commémora, sur l'initiative de l'I.F.P. en 1939 [8], — ou la création, grâce à lui encore et avec le concours officiel du Portugal, d'une chaire Camoëns, la première fondée au Centre universitaire méditerranéen lorsque P. Valéry en fomenta l'essor [9] et qui enregistrera bientôt son 25e anniversaire, les *Annales* dudit Centre publiant les principaux exposés luso-français qu'il suscita [10], sans compter d'autres événements

1. Cf. nos c. r. des *Anthologies* de littérature portugaise et brésilienne de P. A. Jannini, dans la *R.L.C.*, t. 31/1, 1957, p. 99 et 32/2, 1958, p. 255, qui signalent divers articles du *B.E.P.* dont ces deux ouvrages eussent tiré parti.

2. Aux collaborateurs français déjà cités, ajouter M. Bataillon (t. III-1), l'abbé Breuil (t. VIII-2), J.-M. Carré, A. Legendre, A. Mousset, R. Vallery-Radot et des lusitanisants, universitaires, littérateurs, etc.

3. Parmi les étrangers, spécialistes assidus ou épisodiques en ce domaine, on note autour des années 1940, Wloczewski, qui étudie le témoignage ancien, mais encore appréciable, de L. Poinsard (*Le Portugal ignoré*, Paris 1910, tôt traduit à Porto, 1912), M. Jirmounsky, — cf. ci-dessous —, G. Zbyszewski (t. IX-1), E. Pfanchard (t. IX-2), etc.

4. Cf., par exemple, J. Ollivier : le Paléolithique supérieur (t. XI) ; P. Birot : la morphologie de la région de Guarda (t. X) ; puis S. Lambrino : les Celtes dans la péninsule ibérique (t. XIX), etc.

5. Articles de S. Kastner, S. Corbin, E. de Sousa Pedroso. Kastner a publié ensuite à Barcelone ses recherches sur des relations entre la musique instrumentale française et espagnole au XVIe s.

6. Cf. le texte d'ensemble, t. VI-1, celui de L. de Roulet sur le Cercle culturel Cæmoens à Faro (t. VIII-1), etc.

7. R. Warnier, *L'I. F. P.* de *1935 à 1941*, t. VIII-2. — A partir de 1942, la Chronique de l'Institut fait état de l'activité d'une Section technique, qui dura peu.

8. Note sur cette commémoration dans le t. VI-1 ; à compléter par le *Catalogue* de cette Exposition, et une plaquette établie par l'Institut, désormais introuvable.

9. Sur la création de cette Chaire, prévue dès 1936, inaugurée le 9 avril 1938, cf. le compte rendu paru t. V-1, avec le texte de la conférence inaugurale de V. d'Almeida sur A. de Quental. Cf. la plaquette éditée par R. Warnier, avec le concours de l'I.A.C. : *la Chaire Camoëns*, 75 p., Coimbra, 1943, avec une courte bibliographie luso-française de circonstance.

10. *Annales du C.U.M.* (Nice) : M. B. Amzalak : *Les grandes découvertes*, t. IV, 1951 ; J. B. Aquarone : *A. Garrett*, t. XVIII, 1955 ; Paço d'Arcos : *Frontières du roman portugais*, t. XX, 1957 ; J. de Lacretelle : *Charme du Portugal*, t. XXI, 1959.

mémorables [1]. On y retiendra aussi les précisions sur l'essor des études portugaises en France, à peu près dignes enfin d'un passé illustre où maîtres et élèves furent échangés entre Universités des deux pays, sur la création de lectorats portugais, du Midi à Paris, sur le régime des examens d'État, les missions portugaises en France, etc. [2].

Au total, compte tenu de l'ampleur de contacts séculaires, de l'abondance des publications anciennes, — qu'atteste la *Bibliographie franco-portugaise* que l'I.F.P. aida à paraître en 1939, — puis de la relative carence de l'édition française contemporaine, — sensible surtout par comparaison avec l'effort allemand avant 1939 ou italien depuis 1945, — le *B.E.P.* a utilement encouragé des études, des vocations de chercheurs, facilité des publications assurées, en langue française, d'une audience au delà des frontières des deux pays, et justifié ainsi son existence ; aussi bien s'est-elle trouvée confirmée par la création parallèle d'une importante *Collection portugaise* de Travaux qui s'amplifie constamment.

La *Collection portugaise* de l'I.F.P. — Complément logique du *Bulletin*, visant à des exposés plus amples sinon à des examens plus particuliers, cette *Collection* précéda chronologiquement le premier *Boletim*, innovant même, puisqu'elle présenta d'abord des traductions ; la diversité des titres ultérieurs apparaît jusque dans le format des ouvrages, ensuite uniformisé ; à la différence du périodique, cette série de volumes bénéficie d'un dépôt parisien, dont le catalogue ne cite que les titres disponibles [3]. Rappelons donc les cinq premiers qu'aussi bien le *B.E.P.* aurait raison de mentionner sur sa couverture ; les sujets ici traités s'imposèrent souvent à partir de ses propres articles.

Vol. 1 : M. da Silva Gaio, *Don Juan*, traduit et présenté par R. Bernard, premier lecteur à Coimbra. Le doyen Eug. de Castro préfaça cette plaquette de 56 p. avec texte bilingue. Vingt-six ans plus tard, R. Bismut présentera une traduction des *Lusiades* [4].

Vol. 2 : P. Hourcade, *Guerra Junqueiro et le problème des influences françaises dans son œuvre*, 248 p., Coimbra-Paris, 1932. Ce premier ample essai comparatiste fait regretter que l'auteur, féru du lyrisme lusitanien moderne, n'ait pas publié ensuite des volumes similaires, à partir de ses chroniques du *B.E.P.* Sa bibliographie insiste sur les travaux concernant Junqueiro, mais est sobre sur les éditions de l'œuvre elle-même [5].

1. Sur l'inauguration des locaux de l'I.F.P., t. IV-2 ; sur le Cinquantenaire du Symbolisme, t. IV-2 ; sur le 4e Centenaire de l'Université de Coimbra, t. V-1, etc.

2. Cf. notamment, sur la place faite par les Universités françaises à l'enseignement du portugais, t. V-2.

3. Éd. des Belles-Lettres. Leur Catal. cite les vol. 6 à 11. Prochains vol. à paraître : de S. Corbin (Depositio Cristi), et Cantel (sur le P. Vieira).

4. Ce *Don Juan* est omis dans la *Bibliographie* de B. Coutinho. R. Bernard a publié ensuite une traduction de trois poèmes d'E. de Castro, dont son *Oarystis*, 1 vol., Cahors, 1934.

5. Elle mentionne p. ex. une réédition de *Patria* et d'inédits parus dans *A Folha* (1868-73), mais omet tel texte de circonstance : *O monstre alemão e Joana d'Arc*, 20 p., Porto, 1918.

Vol. 3 : A. Parreaux, *Le Portugal dans l'œuvre de William Beckford*, 196 p., 1935. Annoncé par des articles du *B.E.P.* [1] à la suite de recherches au Portugal, cet ouvrage, de pair avec ceux de G. Chapman, contribue à préciser la physionomie morale et à éclairer les textes de ce voyageur illustre du XVIII[e] S. dont le *Vathek* a acquis audience européenne, avant qu'on redécouvre et loue les *Papiers* de son contemporain Boswell, lui aussi mémorialiste incisif de son époque (édition en français, Hachette, 1952 et 1955). Parreaux précise ici la chronologie hésitante des séjours de Beckford au Portugal, analyse des textes qui les évoquent et les soumet à rigoureuse discussion. Désormais critique attitré de Beckfod dans le *B.E.P.*, — tandis qu'on réimprime les *Lettres d'Espagne et de Portugal* [2], — il éditera 20 ans plus tard son *Excursion à Alcobaça et Batalha* [3]. Telles objections formulées par la revue *Broteria* (vol. 64, 1957), illustrant certaine méfiance autochtone envers l'observateur britannique, ont été réfutées par Parreaux (*B.E.P.*, t. XX, 1958) qui souligne la prudence du texte, limitant la portée de témoignages indigènes. On attend avec intérêt l'ouvrage d'ensemble annoncé sur Beckford et son œuvre [4] et on retient qu'un quotidien portugais, louant cet effort, put regretter qu'aucun organisme national n'ait assumé des publications comme celle de cette *Collection* [5].

Vol. 4 : Paru sous le signe des Centenaires de 1940, un choix d'*Extraits des Annales de Jean III*, de Luis de Sousa, dans la traduction de R. Ricard, s'intitule : *Les Portugais et l'Afrique du Nord de 1521 à 1575* ; il se rattache aux travaux de ce spécialiste sur le passé portugais au Maroc [6], vaste domaine où l'apport scientifique français a été essentiel. L'ouvrage est complété par un Index des noms de lieux et personnes, d'abord paru dans le *B.E.P.* (t. VII, 2).

Vol. 5 : les *Problèmes des Primitifs portugais*, exposés par M. Malkiel Jirmounsky, Polonais que les événements menèrent à Lisbonne, s'inscrivent dans le plan d'extension du *B.E.P.*, d'abord surtout voué à histoire et littérature, jusqu'au domaine corollaire de l'histoire de l'art, et confirment l'urgence d'une révision des conclusions traditionnelles, parallèle à celle effectuée dans d'autres pays. Une méthode personnelle d'examens des toiles, — notamment la référence au classique « nombre d'or », — mène à des suggestions valables, cependant que l'exposé insiste sur l'apport des grandes découvertes qui, rétablis-

1. Sur sa bibliothèque portugaise : *B.E.P.* Année 2, fasc. 1/2, 1932 ; sur des travaux portugais le concernant, t. II-3 ; puis des précisions sur ses séjours au Portugal, t. VI-1.
2. *Lettres d'Espagne et de Portugal*, 1787-88, en traduction par M[me] J. Clémenceau, chez Figuière (1936) d'après l'original anglais paru chez Baudry, Paris, 1834. Cette édition ignore l'ouvrage de Parreaux paru en 1935.
3. Vol. 11 de la *Collection*, 294 p., Venda Nova-Paris, 1957.
4. Il a traité du voyage en Italie de Beckford dans la *R.L.C.*, t. 33-3, p. 321, et des rapports avec le Portugal, *B.E.P.*, t. XXI, 1959.
5. *O. Primeiro de Janeiro*, 20, 2, 1957, Porto.
6. Outre ses articles déjà cités dans le *B.E.P.*, R. Ricard a souvent publié sur ces sujets, notamment dans *Hesperis* (1936, 1939, etc.), dans les *Annales de l'Institut d'études orientales* d'Alger, p. ex. sur le commerce avec la Berbérie (t. II, 1936), puis sur le commerce génois (t. III, 1937), ou celui d'Andalousie (t. IV, 1938), etc.

sant au bénéfice de l'Occident le contact avec l'Orient, ouvrirent « un nouveau chapitre de l'histoire mondiale » (Introd. p. 8) ; conclusion développée par le même auteur à propos de ce qu'il définit « l'esprit classique et l'esprit romantique dans les « Primitifs » portugais » (*B.E.P.*, t. VIII, 1). On en rapprochera divers textes du *B.E.P.* [1]

Ainsi ouverte à des problèmes variés, la *Collection portugaise* inclut, après guerre, des ouvrages plus amples sur des sujets nouveaux dont l'examen relève des spécialistes : que ce soient les études d'histoire ecclésiastique de P. David (*La Galice et le Portugal du VI^e^ au XII^e^ S.*, vol. 7, 1947), celles de P. Le Gentil sur les origines arabes du *Virelai et du Villancico* (vol. 9, 1954), les travaux déjà cités de Bismut ou Parreaux, ou les recherches de musicographie de S. Corbin.

Ainsi, cette *Collection*, éditée par l'I.F.P., épaulée comme le *B.E.P.* par l'Institut portugais de Haute culture, permet aux spécialistes des deux pays, voire à des étrangers, de publier le résultat de leurs recherches, que le zèle des éditeurs métropolitains dans l'un ou l'autre pays n'eût point assurées de voir le jour. Au Portugal comme en d'autres pays, la preuve est ainsi faite que des Instituts français, foyers de culture et de recherche, plus encore que de diffusion élémentaire, font œuvre féconde et de longue haleine à condition de ne pas céder aux tentations d'une action plus spectaculaire, parfois éphémère, et qu'à cet effort savant un réseau raisonné de publications apporte le prolongement naturel le plus valable et durable.

Autres publications universitaires. — A. *Françaises.* A citer surtout, paru sous les mêmes auspices associés, un ouvrage dont la date de publication entrava l'audience étrangère : la *Bibliographie franco-portugaise* élaborée par B. X. Coutinho, essai de chronologie des livres (et articles) français sur le Portugal, en 409 p. citant 2.912 titres (Porto, 1939). Du premier titre (traduction en français, par V. de Lucena, de l'*Alexandre le Grand* de Quinte-Curce, Venise, 1468) au dernier (1939), une constatation s'impose : jusqu'en 1799, avec 683 titres contre 2.206 ensuite — dont 629 après 1900 — compte tenu du prodigieux essor de l'imprimerie et de l'édition contemporaine, l'apport des siècles classiques apparaît considérable ; ce que confirme une comparaison avec d'autres Bibliographies, ainsi celles, moins récentes, sur les pays balkaniques [2]. Malgré ses omissions [3] ou l'inclusion, — en dépit du

1. Diverses études en ce domaine furent encouragées par l'importante Exposition d'art portugais à Paris (1931). J. Barreira étudia l'art manuélin (*Gazette des Beaux-arts*, Paris, déc. 1934) et M. Jirmounsky : deux sources d'inspiration des Saints-Pierre de Viseu et Tarouca. Il y rappelle que le Polonais Raczynski a, le premier, proposé la révision d'attributions fantaisistes de nombreuses toiles « primitives » à l'hypothétique peintre désigné sous le nom de Grão Vasco (*Gazette*, mars 1936). — Cf. encore, sur ce sujet, R. dos Santos : *L'art portugais*, Plon, 1938 (sur les XV^e^ et XVI^e^ S.).

2. Cf. notre étude sur les *Voyageurs européens dans la péninsule balkanique de 1500 à 1815*, in *Cahiers d'Histoire mondiale* (UNESCO), t. II-4, 1955. La principale bibliographie ici utilisée cite 76 titres de 1500 à 1800, contre 1803 au XIX^e^ S.

3. Omissions qu'explique notamment le recours presque exclusif au *Catalogue* de la Bibliothèque Nationale de Paris.

titre, — d'ouvrages d'auteurs étrangers, ou en d'autres langues que le français, ce commode répertoire confirme que le Portugal, et la péninsule ibérique, bénéficièrent, à l'ère humaniste, puis classique et encyclopédique, d'une curiosité plus ample et plus avertie parfois qu'à l'ère suivante, et qu'on enregistra alors un appréciable apport d'auteurs portugais multipliant leurs ouvrages écrits en français. Apport et curiosité moins amples, hélas, de nos jours, mais qui accentuent le mérite de l'effort éditorial français au Portugal même.

B. *Portugaises.* On croit rendre service aux lusitanisants en mentionnant encore diverses publications portugaises, d'inégale notoriété à l'étranger, parfois citées par le *B.E.P.*, intéressant les rapports luso-français.

Le primat séculaire de l'Université de Coimbra explique, parallèlement à la création, sous ses auspices, du *B.E.P.*, l'existence de publications similaires, dont celles de divers Instituts étrangers, — allemand, italien par exemple, — et l'apparition, en 1941, d'un nouveau *Boletim do Instituto de Estudos francesas* sous le signe de cette Université. Dès son tome I, A. J. de Costa Pimpão y étudie une tragédie française sur la Restauration du Portugal en 1640, *La Révolution de Portugal* du baron Marguerittes, parue à Amsterdam (1775), dont un exemplaire, découvert à Bordeaux, aide à juger la valeur, moins littéraire que documenatire (la *Bibliographie Universelle* de Michaud ne l'apprécia-t-elle pas « au-dessous du médiocre » ?), surtout par comparaison avec les *Révolutions de Portugal* du « sieur Vertot » qu'a louées G. le Gentil. Il examine ensuite les rapports entre A. de Quental et Baudelaire, dont il goûte l'impassibilité parnassienne, tandis qu'E. de Queiroz, dès 1866, devait retenir sa « nervosité », son « spiritualisme âpre et funèbre », récusant sa rhétorique parnassienne ; d'où la conclusion du critique contemporain, qui souligne l'influence, sur Antero, du « satanisme » baudelairien.

L'année suivante, H. de Ferreira Lima, — à partir d'une étude antérieure de J. B. Aquarone (*R.L.C.* 1938) rappelant les descriptions poétiques par Quinet des monuments de Lisbonne, — insiste sur les rapports de cet historien avec le Portugal (*Boletim*, t. I, 2, 1942).

Cette revue universitaire de Coimbra prolonge ainsi l'effort du *B.E.P.* dans le domaine des « influences » réciproques luso-françaises. Influences dont V. Nemesio présenta un chapitre composite dans ses *Relações francesas do Romantismo português*, ouvrage publié par la Biblothèque universitaire de Coimbra (177 p., 1936) ; il y traite de Béranger et Dumas, de Lamartine ou V. Hugo, de Musset et Vigny, soulignant la « lusophilie » de Chateaubriand, puis de F. Denis ou de Quinet, et esquissant le chapitre de ces rapports au delà de la génération proprement romantique.

C'est en français que le même critique réunit ensuite, en volume, des *Études portugaises* (Lisboa, 1938) qui reproduisent des cours

professés et des textes déjà partiellement publiés à Paris ou Bruxelles, relatifs à Gil Vicente et Herculano, Antero ou à la génération symboliste. On y découvre même la voie singulière par où, en 1917, un poème d'Apollinaire, déjà reproduit par le fameux périodique Dada de Zurich (*Cabaret Voltaire*, 1916), atteignit Lisbonne et y parut, assez malmené d'ailleurs, dans l'unique numéro du *Portugal Futurista* ; nous avons trouvé, depuis, tels autres signes de rapports, assez imprévus, entre le Portugal et l'auteur d'*Alcools*.

N'oublions pas que *Biblos*, la docte revue de la Faculté des Lettres de Coimbra, fait souvent place à des études sur des problèmes d'histoire littéraire française, ou luso-française. Cet exemple, et bien d'autres, illustrent l'utile association d'efforts des chercheurs des deux pays, et de ceux des éditeurs de cette illustre cité, coïncidant souvent avec ceux de France [1].

Autres publications. — Il convient de rappeler, en marge des publications de l'I.F.P. ou d'efforts parallèles, diverses initiatives, surtout françaises, intéressant le domaine luso-français. Certaines visent à dépasser le cercle étroit des spécialistes, dont l'effort, entre les deux guerres, risquait de trouver un moindre écho, malgré la solidarité des destins des deux nations en 1914-8, peut-être en partie par suite de l'évolution politique divergente des régimes politiques en deçà et au delà des Pyrénées...

Il faut louer ces revues qui consacrèrent au Portugal tel numéro groupant divers travaux sur les deux pays. Celui de la *Revue de littérature comparée* d'abord, à l'occasion du quatrième Centenaire de l'Université de Coimbra (t. XVII, 1, 1938, 234 p.), associant des noms de lusitanisants français et étrangers, confrontant notamment l'ère humaniste et le Romantisme [2] ; celui de la *Revue d'Histoire moderne* (Nouvelle série, t. VIII, N° 39, 1939), centré sur l'Expansion portugaise, mettant en évidence l'apport de l'astronautique portugaise, présentant un bilan de l'ère portugaise au Maroc, esquissant le sort du Judaïsme portugais au Mexique, avec une bibliographie à jour ; celui des *Cahiers du Sud* (Marseille, N° 226, juillet 1940), qui groupa des textes de circonstance comme celui de L. Vieira de Castro sur Cluny aux origines de la nationalité portugaise, ou des Notes sur la colonisation portugaise, dont celles rédigées par F. de Leite Pinto, — aujourd'hui l'efficient Ministre de l'Éducation nationale de Lisbonne, — d'abord destinées à des exposés en Sorbonne sur ce sujet (1930-1), qui furent éditées en volume (Coimbra, 1936) ; celui, enfin, de la *Revue géographique des*

1. En marge de l'Université, la société savante O Instituto, de Coimbra, publie un *Bulletin* annuel, éclectique et multilingue ; on y trouve p. ex. une étude de Camena d'Almeida (Bordeaux) sur les Découvertes maritimes portugaises (vol. 91, 1937), notre étude sur quelques rapports entre les Slaves du Sud et le Portugal (vol. 93, 1938), etc.

2. Dans ce N° spécial, un c. r. : des Commémorations de ce Centenaire, par R. Warnier (p. 214) ; et, de ce N°, une analyse dans le *B.E.P.*, t. V-1, p. 109.

Pyrénées et du Sud-Oest, qui consacre les affinités traditionnelles entre cette région française et le Portugal. Etc.

Rappelons aussi trois titres dignes de mention, bien qu'omis dans mainte bibliographie :

— En 1933, le groupe d'Histoire de l'art de la Sorbonne condensa ses conclusions d'un minutieux voyage d'étude dans une plaquette bien illustrée, de nos jours introuvable : *Portugal*, éditée par l'Institut parisien d'art et d'archéologie (166 p., 46 ill.). Notes (anonymes) sur les influences françaises dans l'architecture romane, à Evora notamment, sur les églises de trois étapes typiques du manuélin : Rotonde de Tomar, église de Batalha, monastère de Belem, — dont le *B.E.P.* fera connaître plus tard (t. XXI) les dessins romantiques par le baron Taylor —, enfin sur les palais de Celas, Queluz ou Mafra.

— En 1934, M. Martin du Gard résumait ses impressions de séjour en un mince volume de *Lettres portugaises* (Flammarion, 154 p.) qui le distinguent dans la trop brève série des voyageurs attentifs à déceler les leçons du passé parmi les attraits présents d'un pays périodiquement redécouvert. Texte proche, pour sa clairvoyante sympathie, de celui antérieur où Valéry-Larbaud, dans une lettre de Lisbonne (dans : *Jaune, bleu, blanc*, N.R.F. 1927) compensait, par sa chaleur, aux yeux des Portugais, les appréciations caustiques reprochées à Giraudoux (*Amica America*) ou à P. Morand.

— En 1940, A. Guibert, commentateur avisé et traducteur zélé de poètes portugais — dont F. Pessoa — consacra à l'imposant personnage historique de l'Infant Henri le Navigateur, — dont le rôle scientifique se voit tard exalté, à la veille de son 5e Centenaire, — une subtile *Méditation sur un timbre-poste*, ingénieuse en sa plaisante arabesque (1 vol., 81 p. éd., du Monomotapa, Tunis).

Entre temps, le voyage au Portugal, en vogue à l'ère classique, redevenait de mode ; d'où des récits inégalement pittoresques ou doctrinaux, d'auteurs français ou étrangers, — ceux-ci souvent en français ou traduits, — qui méritent diversement attention, encore qu'on puisse leur préférer tel *Portugal à vol d'oiseau* de la Comtesse Ratazzi, ou ce *Portugal inconnu* de L. Poinsard (1910), utile de nos jours encore par son souci sociologique.

Contrastant avec ces essais, des travaux savants, plus spécialisés, dominent désormais, dont il appartient aux experts de juger. Comment insister ici sur les copieux volumes de *Sources inédites de l'histoire du Maroc* qu'édita d'abord P. de Cénival, relayé après son décès par D. Lopes et R. Ricard (t. II, 1939), ou sur les travaux publiés par l'Institut des Hautes études marocaines où R. Ricard fit paraître sa

1. P. ex. : *L'Itinéraire portugais* de T'serstevens, *Le Coq d'argent* d'A. Villebœuf (1939) - à l'étranger, le *Neues Portugal* de F. Sieburg, traduit en français (1938), qui fut en compétition, pour le Prix Camoens, avec le *Portugal* de G. de Reynold, finalement choisi. Sur ce Prix Camoens, cf. R. Warnier, dans les *Mélanges G. de Reynold*, Fribourg, 1955.

traduction du texte ancien de D. de Gois : *Les Portugais au Maroc* (vol. XXXI, 1937, Rabat), etc. [1] ?

Mais citons les recherches d'I. S. Revah qui, après des articles dans le *B.E.P.* [2], se consacra à l'édition critique de textes classiques du théâtre portugais ; il identifia Gil Vicente comme auteur de deux *Autos* anonymes de la Bibliothèque nationale de Lisbonne [3] puis en commenta l'intérêt dans une plaquette éditée par l'Académie des Sciences lisboète [4], avant d'examiner les *Sermons* du même auteur, à partir d'une étude de J. de Carvalho, puis des critiques de C. de Vasconcelos ; il discute ici de « mythes » vicentins, notamment de celui de sa solide culture latiniste, voire « patristique », concluant en faveur de sources plus probables : le folklore populaire et national, méditerranéen aussi [5]. Enfin, dans un texte paru sous les auspices de l'I.F.P. [6], il précise l'attitude de Richelieu en faveur de la Restauration du Portugal, son génie politique l'ayant aidé à déceler le précieux atout du patriotisme portugais dans le « duel implacable » de la Monarchie française avec l'Espagne.

Citons encore des textes épisodiques [7], scolaires [8], ou savants, comme les *Mélanges Le Gentil* [9].

D'autres pays consacrent au domaine portugais, ibérique et ibéro-américain une attention [10] et des éditions peut-être plus systématiques, parfois d'une louable continuité [11]. Par les publications de son Institut au Portugal et des initiatives corollaires, par l'effort nuancé de divers chercheurs, de trop rares éditeurs, de revues françaises aussi, les études portugaises ont toutefois requis et trouvé, depuis quelques décades, une attention qu'elles méritent.

Raymond Warnier.

1. Cf. encore, P. de Cénival et Th. Monod : *Description de la Côte d'Afrique par V. Fernandez, 1506-7*, Paris, 1938.

2. Note sur des sources peu connues d'histoire portugaise au XVI^e S. (t. II, p. 255) ; sur des Lettres de Vieira (*ib.*) ; sur G. Vicente et des Autos portugais, d'après le *Catalogue de la bibliothèque*, dispersée depuis, *de M. de Soleinne* (1844), *B.E.P.*, t. XII, p. 273.

3. *Deux Autos méconnus de Gil Vicente*, 1 vol., 92 p., sans mention d'éditeur, Lisboa, 1948.

4. *Deux autos de G. Vicente restitués à leur auteur*, 1 vol., 79 p., Lisboa, 1949.

5. *Les Sermons de G. Vicente*, 62 p., Lisbonne, 1949.

6. *Le Cardinal de Richelieu et la Restauration du Portugal*, 97 p., Lisbonne, 1950.

7. Ainsi, la revue *Afinidades*, fondée par L. de Roulet, dont parurent, de 1941 à 1944, une demie douzaine de fasc. avec divers textes portugais sur la civilisation française, une traduction d'Eluard, une note sur A. Malraux par J. Augusto, une étude de R. Couto sur « le Français Taunay, mestre de brasilidade » (fasc. 5, 1944), etc.

8. P. ex. le *Vocabulaire franco-portugais* d'A. Raibaud, 152 p., édité par l'I.F.P., Lisbonne, 1941.

9. Y voir notamment l'article de J. B. Aquarone sur Chateaubriand, admirateur de Camoëns.

10. La chronique des Revues du *B.E.P.* signale les principales contributions des grandes revues étrangères, les *Romanische Forschungen*, l'*Ibero-Amer. Arhiv*, l'*Hispanic Review*, etc.

11. Cf., ici même, nos c. r. des éditions milanaises du *Thesaurus Litterarum*, notamment les *Anthologies portugaise*, puis *brésilienne*, de P. Jannini, dont la *Littérature Brésilienne* vient de paraître (Milan, 1959).

ÉTUDES CRITIQUES

Nouvelle jeunesse de la Philologie à Chapel Hill.

Le congrès d'Utrecht approchera quand paraîtront ces pages, inspirées par notre précédente rencontre, qui fut exceptionnellement riche en confrontations d'idées sur les objectifs et les méthodes de la littérature comparée. Nos méditations s'attacheront encore longtemps à ces examens critiques, à ces vues panoramiques, à ces exemples de recherches scrutés dans leur esprit et leur raison d'être. Le recueil des travaux de Chapel Hill est heureusement là, depuis deux ans, imprimé avec une célérité exemplaire par Werner P. Friederich, l'amphitryon de ce mémorable banquet ; il nous invite sans cesse à des réflexions nouvelles auxquelles il sert de soutien. Les quelques remarques qui suivent portent sur quelques textes seulement du tome I des *Proceedings of the Second Congress of the ICLA* [1], qui inclut les communications les plus délibérément théoriques, et elles concernent, par un choix délibéré, des idées présentées par quelques participants « américains » du Congrès. Que nous l'ayons voulu ou non, celui-ci aura été une confrontation Europe-Amérique, et, pour beaucoup d'entre nous, France-Amérique. Une conception historiciste de nos études, élaborée en grande partie chez nous autour des recherches d'influences, était mise en question au nom d'un comparatisme « structuraliste », orienté vers l'analyse esthétique, et auquel nombre de nos collègues d'Amérique donnent la préférence. L'auteur de ces lignes paraîtra-t-il un pauvre éclectique s'il avoue sa sympathie pour les deux orientations et professe que chacune des deux, en voulant ignorer l'autre, se condamnerait à dépérir ? Venu de la philologie classique à l'hispanisme, ayant fait longtemps des études d'influence, avec des visées d'histoire de la culture, sans se considérer pour autant comme un champion de la « littérature comparée », il a été induit sur le tard à assumer cette noble ambition ; il n'y a vu qu'une raison nouvelle

1. University of North Carolina. 8-12 sept. 1958. Éd. by W. P. Friederich, Chapel Hill, 1959, 2 vol. in-8°, XXX-728 p. — Cf. *R.L.C.*, 34e année, n° 3, juillet-sept. 1960, pp. 482-487.

de se poser des questions sur la portée de ses efforts, mais il n'a fait qu'y renouveler son attachement à la diversité des disciplines — les unes historiques, les autres formalistes — auxquelles ses premiers maîtres l'avaient initié. Le Congrès de Chapel Hill l'a confirmé dans cet attachement.

C'est dire que nous ne sommes pas scandalisés quand on juge insuffisante ou monotone la pratique la plus répandue d'un comparatisme réduit à être histoire d'influences culturelles, ou science auxiliaire des histoires littéraires nationales, vouée à la meilleure connaissance de celles-ci dans leurs mutuels rapports. Nous savions déjà que toutes ces études historiques, et au besoin statistiques, sur les échanges culturels et littéraires à travers les frontières n'épuisent pas les aspects de la littérature qui interdisent de se confiner dans une histoire littéraire étroitement nationale en ignorant le reste du monde. Nous savions en particulier l'importance des catégories de genres ou de modes expressifs, de modèles structurels ou stylistiques, de thèmes traditionnels ou d'archétypes, bref de tout ce qui relève de l'analyse formelle ou esthétique, et oblige à la comparaison bien plus nécessairement encore que l'élucidation des influences. Nous en tiendrons encore plus de compte, demain, grâce à nos collègues d'Amérique réunis à Chapel Hill.

Nous n'en voulons pas à René Wellek d'avoir désigné sans ménagement, dans divers ordres de recherches historisantes, des prototypes de travaux dont la multiplication en série n'est pas recommandable à ses yeux (elle ne l'est pas non plus aux nôtres). Parfois, en le lisant, nous nous demandons s'il sera toujours vrai qu' « il est des morts qu'il faut qu'on tue ». Puis, faisant retour sur nous-mêmes, nous mettant à la place des victimes de sa critique, nous reconnaissons qu'il faut incessamment tuer en nous le vieil homme, j'entend celui qui ne se pose pas de questions. Unamuno avait ajouté à la liste traditionnelle des œuvres de miséricorde : « réveiller ceux qui dorment ». Le travail de série est sommeil de l'intelligence. C'est dire qu'il y a une routine esthéticienne ou stylisticienne comme il y a une routine historisante. Il est vrai que cette dernière peut irriter à la fois par ses courtes vues et par une bonne conscience qu'entretient un « rendement » modeste et presque sûr. Le travail de dépouillement (la recherche documentaire la plus humble) réparti entre des débutants ou des auxiliaires consciencieux, met souvent au jour des données utilisables par d'autres pour des constructions novatrices. Mais qui sait ? Peut-être obtient-on quelque apport comparable des tentatives d'élèves médiocrement doués pour l'analyse esthétique — stylistique en particulier — qui marchent sur les brisées du maître sans se douter assez que celui-ci avait au départ sur l'objet de ses analyses une science historique et une longue expérience philologique qui leur font défaut. On est tout prêt à admettre avec Wellek que la crise permanente de la littérature comparée tient principalement à la superstition de

ces « faits » que la recherche érudite accumule, et à l'oubli des appréciations de valeur qui, implicitement ou explicitement, régissent l'histoire littéraire et doivent la régir. On lui sait gré de rappeler l'attention sur les aspects formels par lesquels l'œuvre d'art est « une structure stratifiée de signes et de sens qui se distingue radicalement des démarches mentales de l'auteur au moment où il la composait, et par suite des influences qui ont pu former son esprit ». Les strates profondes, dont dépend le « son » et le « sens » d'un poème, sont linguistiques. Mais la « totalité diversifiée » qui est construite sur ces bases doit être ressaisie comme totalité, sans que suffise à son intelligence ni la connaissance historique du « milieu » où elle surgit ni l'identification des formes auxquelles elle se plie. Certes. Pourtant, de même que la connaissance fine de la langue du temps est indispensable à la saisie de certaines couches profondes du sens, d'autres ne livreront pas leur secret sans une suffisante connaissance des idées du même temps, et pas seulement des idées esthétiques. Les idées et les lettres coexistent, dussions-nous condamner cette coexistence comme impure. S'il est vrai que l'histoire littéraire ne se confond ni avec l'hitoire des idées, ni, encore moins, avec l'histoire du sentiment religieux ou des conceptions politiques, il n'en reste pas moins que, sans l'aide de ces disciplines, une œuvre quelque peu distante de nous dans le temps et dans l'espace n'est ressaisie ni dans ses nuances, ni dans son intention, ni dans sa structure totale. Pas plus que la critique (ou le sens des structures et des valeurs littéraires), l'information historique ne peut être expulsée de la connaissance des lettres.

Claudio Guillén nous offre une pénétrante discussion de « L'esthétique des études d'influence », qui porte principalement sur la notion de « genèse » confrontée à celle de création de l'œuvre d'art, et qui montre l'insuffisance des comparaisons et des rapprochements de sources pour aider à une compréhension, même génétique, de l'œuvre. Dans une deuxième partie de son travail, il tente une mise en ordre méthodique des travaux qui contribuent à satisfaire les ambitions de la littérature comparée. Il y inclut, comme en un vestibule, l'étude des modes de communication entre littératures nationales, enseignement des langues, voyages, intermédiaires, presse, traductions, etc... toutes matières d'un savoir « auxiliaire » (R. Escarpit ne réclame pas une plus haute dignité pour sa « sociologie de la littérature »). C. Guillén fait place ensuite à deux ordres d'études qui relèvent de la méthode génétique et de la notion d'influence. Dans l'un, — le plus pratiqué en France, mais qui susciterait dans l'Amérique d'aujourd'hui « plus de réserves que d'intérêt », — on s'attache aux influences reçues par un auteur de telle culture étrangère ou exercée par un auteur dans tel pays étranger. Approches pour une bonne part extra-littéraires vers les créations littéraires. Un second genre d'études, centré non sur un pays, mais sur une œuvre, se propose de suivre, globalement, la fortune d'un livre dans les voies imprévisibles par lesquelles il atteint

ses lecteurs : processus dont la variété et la contingence embrasse toutes les formes de lecture et de mé-lecture (misreading), et dépend largement de circonstances politico-sociales. Ici peut entrer en jeu le « mythe » régnant sur tel poète ou tel pays. — Deux autres ordres d'études abordent la littérature par ses aspects formels, plus purement « littéraires ». D'un côté, on peut s'attacher aux « conventions » et aux « techniques » et tout particulièrement aux « thèmes, *topoi*, archétypes, mythes et images ». Ces formes mêmes peuvent aussi bien être traitées comme filles du temps que comme constantes soustraites au temps ; et elles peuvent s'insérer dans certaines études de genèse. Pratiquées brillamment (nous songeons à la communication de K. Wais, « Die Errettung aus dem Schiffbruch », portant principalement sur Melville et Mallarmé), elles mettent en évidence les deux aspects fondamentaux de toute littérature digne de ce nom : la tradition et l'originalité. — Enfin on peut concevoir un traitement « a-historique » des grands livres, plus susceptible de légitimer les jouissances des bons dégustateurs que d'engendrer une « discipline » littéraire : c'est l'organisation qu'un homme cultivé donne plus ou moins consciemment à sa culture littéraire, à sa culture poétique par exemple, un système de valeurs que C. Guillén a comparé ailleurs (« La literatura como sistema », dans *Filologia Romanza* 1957, pp. 22-27) à celui que constitue la « synchronie » d'une langue dans l'expérience d'un sujet parlant selon F. de Saussure.

Au terme d'une telle revue de nos multiples façons d'aborder la littérature, soit pour évaluer le rôle qu'elle joue, soit pour approfondir l'expérience qu'est la lecture des œuvres, nous sommes conduits, pour peu que nous soyons attentifs à ce que nous faisons, à prendre conscience de ce que le regretté J. Hankiss appelle l' « unité réelle des disciplines littéraires ». Et de leur complémentarité. Peut-on en pratiquer une convenablement sans faire appel à plusieurs autres ? Les plus instruits et les plus expérimentés des comparatistes d'aujourd'hui font-ils autre chose que pratiquer cette pluralité de méthodes, les unes « extrinsèques », les autres « intrinsèques », les unes plus historiques, les autres plus formalistes, qui a guidé le travail des philologues européens depuis quelque cinq siècles ? Car la philologie classique s'est constituée au temps de la Renaissance comme une littérature comparée du monde gréco-latin. Elle ne s'est désintéressée ni de la transmission des œuvres, ni de leur influence, ni des problèmes formels. Lire, comprendre, apprécier avec justesse, exigeait tout cela. Les simples nécessités de la critique verbale obligeaient à reconnaître les sources d'un écrivain pour retrouver la bonne leçon derrière une leçon corrompue d'un manuscrit. Ces mêmes nécessités obligeaient à une connaissance précise de la prosodie et de la métrique. Tout cela rendait à l'œuvre son vrai visage et la situait. Commenter un texte pouvait requérir la connaissance de l'histoire des institutions, de celle des idées morales et religieuses des Romains et des Grecs.

L'attention aux facteurs formels était à la fois renforcée et émoussée par le caractère normatif qu'on leur reconnaissait (les fameuses « règles », toute la rhétorique comme « préceptive »). D'autre part, chacun sait que la philologie classique « renaissante » annexa assez vite à son empire et au domaine de ses comparaisons quelques grandes œuvres modernes pénétrées d'humanisme. Pour ne pas sortir d'un domaine qui m'est familier, de même que la *Divine Comédie* avait été commentée par Landino, le *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena le fut par deux maîtres de l'humanisme gréco-latin, par le « Commandeur grec » Hernan Núñez, puis par le Brocense ; ce dernier allait commenter aussi les poésies de Garcilaso, et être suivi dans cette voie par le poète Fernando de Herrera, non moins sensible que lui aux aspects formels et aux « sources » latines et italiennes de son devancier castillan. Il est clair que, pour les écrivains d'autrefois comme pour notre bonne vieille philologie, l'étude des sources était moins une recherche d'explication causale du nouveau par l'ancien qu'une reconnaissance de la tradition à laquelle se rattache le nouveau, et comme de ses titres de noblesse. Au XIX^e^ siècle, la philologie romane se constitua comme une littérature comparée du moyen âge occidental, en appliquant à ce secteur les méthodes éprouvées de la philologie classique. Les médiévistes, dit J. Frappier, ont fait de la littérature comparée sans le savoir, ils peuvent en faire de plus en plus délibérément. Le moyen âge roman — et même le germanique — est aussi un moyen âge latin, comme l'a fortement marqué E. R. Curtius. Le comparatisme des médiévistes, plus tourné d'abord vers ce qu'on peut appeler la protohistoire des littératures nationales modernes, s'est avisé que celle-ci, et même leur histoire plus tardive, n'est pas pleinement intelligible sans la connaissance de la tradition latine vivante à travers ces « siècles de ténèbres » que les humanistes avaient méprisés. B. L. Ullman (« Medieval Latin and Comparative Literature ») consacrait justement sa communication de Chapel Hill à cette survie médiévale de la littérature latine, clef de tant de problèmes. Mais il pouvait rappeler aussi, à juste titre, les problèmes de sources et de structures poétiques que les romanistes ont à débattre avec les celtisants et les arabisants.

Qu'on ne se scandalise pas de la complexité et de l'extension des domaines que le comparatiste d'aujourd'hui voit s'étendre à perte de vue autour de tel ou tel de ses sujets d'études. Ce sont les dimensions modernes de l'ambition encyclopédique qui était déjà logée au cœur de la philologie gréco-latine dès le XVI^e^ siècle, alors qu'une connaissance ample et précise du monde gréco-latin et la possession de multiples techniques linguistiques, littéraires et historiques, étaient requises pour l'épuration et l'élucidation d'un texte comme les *Églogues* de Virgile ou les *Métamorphoses* d'Ovide. Une aspiration encylopédique quelconque doit, bien entendu, conjurer le péril mortel de l'ignorance encyclopédique par une raisonnable spécialisation sans œillères.

Mais dès lors qu'on ne se satisfait plus des problèmes de genèse et d'influences de proche en proche, chacun doit bien se demander si certains des problèmes qu'il se pose dans son domaine ne se posent pas aussi dans d'autres, proches ou lointains. Quand Renato Poggioli (« Poetics and Metrics »), soulignant la limitation traditionnelle des poétiques aux genres versifiés, montre l'appropriation (de par la règle et la coutume) de telle forme métrique à tel genre, c'est-à-dire à tel mode et à tel contenu poétique, il conçoit (mais il propose à d'autres) l'idée de rechercher si une démonstration semblable pourrait être menée sur des exemples choisis non plus, comme les siens, dans nos littératures classiques et modernes d'Occident, mais dans la poséie iranienne ou arabe, indienne ou chinoise. Concevant une « poétique » étendue aux formes littéraires non versifiées, il envisage un effort commun de l'érudition littéraire moderne, d'où, sans recherche forcée de l'unité, pourrait sortir cette « poétique historique », probablement pluraliste, à laquelle aspirait déjà, au début de ce siècle, un russe de l'école formaliste, Alexandre Veselovsky. Il pense, et il n'est pas le seul, que le nom de « poétique » (poetics) convient bien mieux à cette sorte de phénoménologie de la littérature que le mot « criticism », qu'un usage américain actuel lui applique abusivement, non sans risque de confusions.

Significatif de cette préoccupation des structures en littérature comparée est la communication de Craig LaDrière (« The Comparative Method in the Study of Prosody »). Car la prosodie est une structure élémentaire du langage littéraire, une de celles qui le distinguent du langage de simple communication, et qui fondent la « poésie » au sens traditionnel. LaDrière observe que son étude, aussi bien linguitique que littéraire, est encore dans l'enfance. Tout en inclinant vers des conceptions génétiques et diffusionnistes inspirées de l'anthropologue A. L. Kroeber pour expliquer l'extension du système prosodique fondé sur la durée des syllabes, il juge nécessaire d'étendre l'étude comparative non seulement au sanscrit classique, au grec et au latin, mais à l'arabe, au persan et au turc. Comment ne pas se rappeler le naïf et massif essai de *Rhytmica* comparée auquel se livra il y a 300 ans le philosophe J. Caramuel Lobkowitz (*Primus Calamus*, t. II, 2e éd. Campaniae, 1668), à la fois théologien et philologue, qui comparait principalement les versifications « espagnole, italienne, française, allemande », mais faisait appel aussi à des langues non occidentales ? LaDrière, réfléchissant sur le genre de coopération nécessaire pour dépasser le stade infantile de la prosodie comparée, et rappelant l'importance mémorable, pour nos études, de la forte individualité de F. Baldensperger, met moins d'espoir dans la ferveur actuelle des « cooperative projects » que dans la « pertinente interaction d'individus agissant intensément comme individus, et constituant une communauté de spécialistes appliqués à une variété de problèmes impliquant un intérêt commun ». Ce langage trouve écho ici.

Un tout autre exemple, non moins stimulant, de ce que peut être une littérature comparée structurale, est l'étude que Northrop Frye consacre à la signification du *Lycidas* de Milton sous le titre : « Literature as Context ». L'occasion « événementielle » du poème (la noyade d'Edward King, ami du poète) aide bien moins à comprendre l'œuvre que toute une tradition littéraire savante dans laquelle il prend place. « *Lycidas* est un poème passionnément sincère, parce que Milton était profondément intéressé par la structure et le symbolisme des élégies funèbres ». « C'est la littérature comme arrangement de mots qui forme le contexte premier d'une œuvre d'art littéraire. Tous les autres contextes, — la place de Lycidas dans l'évolution de Milton ; sa place dans l'histoire de la poésie anglaise ; sa place dans la pensée ou l'histoire du XVII^e^ siècle, sont des contextes secondaires et dérivés. Dans l'ordre littéraire total, certains principes structurels et génériques, certaines configurations de récit et d'imagerie, certaines conventions, formules et *topoi* reviennent indéfiniment. Dans toute nouvelle œuvre de littérature certains de ces principes reçoivent une forme nouvelle ». Pour Northrop Frye, c'est le mythe d'Adonis qui est la structure de Lycidas. Il est dans Lycidas de la même façon que la forme sonate est dans le premier mouvement d'une symphonie de Mozart.

La volonté de ne plus s'hypnotiser sur les contextes locaux et temporels, nationaux ou inter-nationaux en particulier, est assumée par certains de nos confrères d'Outre-Atlantique comme la répudiation d'habitudes encore dominantes dans l'Europe à laquelle les rattachent tant de fibres de leur être : un René Wellek, un Renato Poggioli, un Claude Guillén, si différenciés par les traditions intellectuelles et littéraires qu'ils transfèrent avec leurs personnes à leur pays d'adoption, sentent cette libération comme une prise de position scientifique qui les fait américains (« us Americans »). On comprend que de leur nouveau point de vue, et à distance d'hémisphère, les relations que s'acharnait à ressaisir et avec lesquelles sympathisait le vieux cosmopolitisme, entre littératures voisines, entre cultures rivales, leur paraissent préoccupations largement dépassées, et d'ailleurs viciées souvent par ce nationalisme même dont elles voulaient être l'antidote. Pauvre cosmopolitisme, dépassé de toutes parts dans les nouvelles visées planétaires, suspect d'idéalisme bourgeois au regard d'une philosophie pseudo-marxiste de la culture, convaincu de vanité historiciste au regard du structuralisme triomphant. Peut-être garde-t-il encore quelque vertu pour notre usage intime, à nous autres Européens, qui n'avons jamais fini de faire connaisance entre nous, et dont les aïeux créèrent confraternellement, à ras de terre, et par dessus des frontières tenaces, la philologie que nous voyons prendre un essor nouveau. N'est-ce pas un cosmopolitisme à l'échelle planétaire que nous fait espérer Vincent McCrossen (« What Comparative Literature might be and seldom is ») quand il réclame plus d'intérêt pour les

littératures du Japon, de la Chine et du monde arabe, mais aussi plus d'attention envers les littératures qui s'expriment en arménien et en suédois, en tchèque et en norvégien, en portugais et en roumain, en coréen et en birman, en turc et en hongrois. (Saluons ici en passant une inspiration du programme de notre prochain congrès d'Utrecht). En dépit des limitations et des sacrifices que la pauvreté de notre polyglottisme et de notre arsenal de traductions impose à cet idéal de *largeur*, McCrossen voit en celui-ci un remède à « l'hérésie » dépersonnalisante qui ravage notre monde mécanisé, une façon de surmonter l'universalisme abstrait auquel notre époque semble condamnée. Élargies à l'extrême, nos études pourraient être encore génératrices de compréhension entre les hommes.

Ne quittons pas nos confrères des Amériques et leurs soucis d'échanges littéraires entre les peuples sans rappeler ce que Guillermo de Torre appelle « Diálogo de Literaturas ». Voici un Espagnol transplanté en Argentine, qui a pris de la distance à l'égard de son Espagne natale et qui pourtant ne peut ni ne veut dire « nosotros Hispanoamericanos ». Son dépaysement ne l'a contraint ni à changer de langue de culture, ni à se situer dans telle culture nationale d'Amérique du Sud. Et précisément le « dialogue » qu'il conçoit par métaphore et qu'il situe en Amérique espagnole a pour interlocuteurs cette Amérique-ci, à la fois diverse et une, l'Espagne, la France et les Etats-Unis ; dialogue de cultures, n'en doutons pas, autant que de littératures. C'est cependant aux échanges proprement littéraires que Guillermo de Torre s'attache, en prenant comme personnage central cette Amérique au Sud du Rio Grande, curieuse unité linguistique multinationale, caractérisée par une notable « porosité » (notre auteur s'est mieux expliqué là-dessus dans ses *Claves de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Taurus, 1959). Très diverse est son accueillance à ce qui vient d'Espagne (pays de même langue), de France (tout hispano-américain cultivé lit encore passablement le français) et d'Amérique du Nord (dont la littérature ne pénètre guère que traduite, bien ou mal). Mais de l'Amérique espagnole elle-même, que savent, que captent ses interlocuteurs ? Puisque ces remarques veulent aider à un examen de conscience des spécialistes de littérature du vieux monde devant ceux de l'Amérique (sans parler d'autres « mondes » encore plus « nouveaux » pour nous), rappelons cette réflexion que G. de Torre emprunte à un de nos compatriotes : Nous trouvons naturel que les Cubains lisent Sartre, que les étudiants vénézuéliens s'occupent d'André Breton, mais nous ne connaissons ni José Martí, ni Rómulo Gallegos. Mais même les Espagnols et les Hispano-américains vivent dans une relative ignorance réciproque de leurs littératures.

Ainsi donc, dialoguons. Ne nous contentons pas trop mollement d'ignorer les écrits de peuples qui s'intéressent aux nôtres. S'il nous arrive d'entreprendre quelque recherche d'histoire littéraire qui dépasse un horizon national, que son ampleur ne nous soit pas masquée par

nos ignorances. Et souvenons-nous d'appliquer à notre objet toute la variété des disciplines appropriées — historiques et sociologiques, linguistiques et esthétiques — que la vieille philologie cultivait ensemble traditionnellement sans se les définir, comme autant d'approches nécessaires de la littérature, si celle-ci doit être comprise et appréciée dans ses multiples « contextes ». Le mot de philologie est couramment détourné de son sens par restriction aux seuls aspects linguistiques des œuvres littéraires. Pourquoi ne pas restaurer la notion de philologie comme ensemble des disciplines utilisables pour approfondir la connaissance de la littérature ? Nous y gagnerions une notion plus précise de ce que nous faisons et de ce que nous omettons de faire, un sens plus assuré de la tradition intellectuelle qui est la nôtre et de son nécessaire renouvellement. Le Congrès de Chapel Hill pourrait marquer une étape mémorable dans la constitution de la philologie rajeunie : sa nouveauté réside à la fois dans l'élargissement planétaire de ses horizons, dans la conscience accrue de sa complexité, et dans la métamorphose des vieilles disciplines normatives de la rhétorique en une poétique générale qui soit une philosophie de l'*homo litteratus*.

Marcel Bataillon.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Olga Trtnik-Rossettini. **Les influences anciennes et italiennes sur la satire en France au XVI^e siècle.** Publications de l'Institut français de Florence (1re série, n° 13). Florence, Sansoni, 1958. In-8°, 422 p.

Cet ouvrage, qui fait honneur à la collection de l'Institut français de Florence, comprend deux parties. Dans la première, l'auteur précise la connaissance que les Français du XVIe siècle avaient des satiriques latins et italiens et la conception qu'ils se faisaient de la Satire. La seconde, nécessairement plus longue, passe en revue les différentes sortes de satires françaises, en signalant leurs dettes à l'égard des Anciens et des Italiens.

Il est d'autant plus utile que, sur ce genre littéraire, nous en étions restés à la *Satire au XVIe siècle* de Ch. Lenient, fourre-tout où les caricatures voisinent avec la *Satire ménippée* [1].

Avec raison, Mme R. s'en tient à la définition classique de la Satire. Elle exclut donc les épigrammes et les sonnets satiriques, et ne retient que les pièces à rimes plates en octosyllabes, décasyllabes ou alexandrins [2]. Le mot *satire*, au XVIe siècle, est rarement choisi comme titre de poème ; aussi a-t-elle admis les pièces satiriques intitulées *discours* ou autrement. Au total, environ cent-vingt poèmes.

Elle a écarté de propos délibéré les *Discours* que les guerres de religion ont inspirés à Ronsard et à ses contemporains, et aussi les pièces en strophes dans lesquelles le poète vieillissant exhalait sa colère contre la Cour et le gouvernement d'Henri III. Je n'ai pas été convaincu par les arguments de la p. 372. Sans doute ces œuvres de Ronsard doivent peu aux influences livresques. Mais il résulte de ce parti-pris que, si le lecteur rencontre vingt fois Ronsard, nulle part il ne le saisit. Le *Temple de Ronsard* de Grévin a sa place dans l'ouvrage, mais non les poèmes auxquels l'ancien ami de Ronsard répond et qui contiennent

1. Signalons quelques travaux récents : W. Coulter, *The genre Satire in French Literature of the XVIth Century*, 1953 ; C. A. Mayer, *Satyre as a dramatic genre* (B.H.R., XIII), 1951 ; Jolliffe *Satyre, Satura* (B.H.R., XVIII), 1956, et une étude inédite de J. Poujol.

2. Mme R. admet, et on ne saurait le lui reprocher, le poème strophique de Du Bellay contre les Pétrarquistes.

tant de traits contre Calvin, Luther, Bèze, les pasteurs et théologiens protestants. Dans le chapitre des satires contre une personne, la violente « élégie » *Pource mignon*, publiée par Ronsard en 1569, devrait être mentionnée. A quel poème de Ronsard contre les courtisans Le Masle fait-il allusion (p. 252) ? Régnier — Mme R. aurait dû le rappeler — s'est inspiré de Ronsard dans la célèbre satire IX et ailleurs [1]. P. 58-59, elle cite les vers de Ronsard sur ses projets de satire sociale, sans indiquer les poèmes qu'il a composés et dont plusieurs n'ont été publiés qu'après sa mort. Il a consacré, dans son âge mûr, une large part de son activité à la satire religieuse, politique et sociale. Il y a là une fâcheuse lacune [2].

En revanche, le chant II des *Tragiques* n'a pas été omis ; d'ailleurs, quelle autre satire française de la Cour des Valois égale la virulence de ces pages juvénaliennes ?

*
* *

Dans tout cet ouvrage il faut louer la large information et l'érudition de Mme R. Chemin faisant, elle rectifie bien des erreurs, et elle met en lumière beaucoup d'œuvres ignorées ou à peine connues.

Dans la 1re partie, si elle passe sous silence la diffusion des satiriques latins au Moyen Age, du moins fait-elle une étude précise et ordonnée des éditions et traductions qui furent publiées en France au XVIe siècle, et elle n'a garde d'omettre les *praelectiones* qu'on en faisait dans les collèges. Quant aux satiriques italiens, la récolte est maigre : à Lyon, on imprime en 1532, les *Opere toscane* de L. Alamanni, qui contenaient douze satires ; on édite et on traduit en français les *Paradossi* (en prose) d'Ortensio Lando, et G. Symeoni dédie à Henri II les *Satire alla bernesca* (Turin, 1549). Pas de traduction française des poètes satiriques italiens. Mais, comme on le voit dans la 2e partie, nos poètes lisaient dans des éditions italiennes l'Arioste et les bernesques.

Le 3e chapitre de la 1re partie révèle que, malgré les nombreuses éditions des satiriques latins, les Français ont longtemps erré au sujet de la Satire [3]. Sans nous attarder à un amateur de notre vieille littérature, Vauquelin de La Fresnaye, qui fait dériver de la Satire romaine le Sirventois, nous rencontrons dans la première moitié du siècle un bon nombre de Français qui identifient la Sotie à la Satire [4]. Puis,

1. J. Vianey affirmait jadis : « sans Mathurin pas de Nicolas ». Ajoutons : « sans le Ronsard polémiste et horatien, il manquerait certains traits à la satire de Régnier ». Voir G. Raibaud, *M. Régnier écolier de Ronsard* (*Mélanges Chamard*, 1951).

2. Ronsard pourrait revendiquer aussi une place dans la satire de confidences (*A son livre*, etc.), dans la satire contre les femmes, dans la satire sur la malheureuse condition des poètes.

3. Il serait intéressant de montrer comment, à la même époque, les lettrés des autres pays définissaient ce genre.

4. Aux œuvres et textes de Collerye, J. Bouchet, B. Ancau, cités par Mme R., ajoutons Guillaume Alecis, éd. Piaget-Picot, I, p. 330, J. Bouchet, *Épîtres du Traverseur*, no XLII,

quand Marot lance le coq-à-l'âne, on s'empresse de le confondre avec la Satire [1]. Pendant longtemps, on continua à rapprocher la Satire du drame satyrique. En somme, c'est seulement dans la seconde moitié du XVI^e siècle, tandis qu'on imitait les *Satires* d'Horace plutôt que ses *Odes*, qu'on parvint à une connaissance exacte du genre satirique.

La 2^e partie est une étude analytique de toutes les pièces françaises qui sont des satires littéraires, bernesques, morales, etc. L'auteur fait d'intéressantes constatations. Dans la 1^re catégorie (la satire littéraire), elle reconnaît le rôle important joué par Du Bellay ; elle signale deux curieuses philippiques dirigées contre les poètes de la nouvelle école : de Passerat, l'*Adieu à Phœbus et aux Muses* (1559) et de Rivaudeau l'*Epitre contre les poétastres enflés* (1559). Au total, dix-huit satires littéraires, généralement inspirées par l'actualité et contenant un bon nombre de développements originaux.

Puis la satire contre un type. A côté du fâcheux (M. Régnier), nous trouvons surtout la courtisane et l'entremetteuse hypocrite.

Chez nous, la satire bernesque prend moins souvent la forme de l'éloge paradoxal (Du Bellay, *Hymne de la Surdité*) que celle de la description triviale et caricaturale ; le portrait de la vieille hideuse deviendra un des thèmes préférés de nos poètes baroques. Régnier n'a consacré aux descriptions bernesques que deux satires : n'a-t-il pas voulu montrer qu'il pouvait, dans ce genre, faire aussi bien que Motin, Sigogne et Berthelot ? Après ce double coup d'essai, il revint à ses sujets favoris. A la suite de J. Vianey, M^me R. explique le succès inégal de la satire bernesque en France.

La satire de mœurs est chez nous largement représentée. M^me R. énumère les poèmes consacrés à ces lieux communs : l'antithèse entre la vie des champs et celle de la Cour et des villes, les discours sur la noblesse, les attaques contre les courtisans. Elle souligne l'intérêt documentaire de certaines de ces satires ; mais, chez Vauquelin, les plagiats des Anciens et des Italiens se mêlent aux notations originales, et il serait imprudent de voir dans les *Princes* un tableau impartial et exact de la cour des Valois [2].

Nous retrouvons le thème traditionnel des femmes et du mariage ; sans le renouveler, Desportes ravive la querelle en 1573, dans ses *Stances du mariage*. Cette littérature est peu originale. Mais, tout en pillant sans scrupule les satiriques italiens, Vauquelin vitupère les vices des gens d'outre-monts ; Soffrey de Calignon remarque que les poètes tels que Du Bellay et Ronsard n'ont jamais été heureux en amour.

RABELAIS, *Quart livre, Briefve déclaration* (*Satyricque mocquerie*, comparée aux jeux des Basochiens), *Ordonnance des Etats de Blois*, 1579, art. 80 (défense aux collégiens de jouer... satyres).

1. Cf. Sebillet, Cl. de Boyssière, Peletier, G. Durand, cités pp. 45, 51, 52, 56.

2. Ce qu'il dit des princesses de la Cour, lui est soufflé par Juvénal (p. 271). — Noter que Du Tronchet, quand, à son tour, il paraphrase le célèbre *Vieillard de Vérone* de CLAUDIEN, emprunte à Saint-Gelais ses rimes (pp. 231 et 233).

Chose curieuse, personne, sauf D'Aubigné, n'a puisé dans la 6e satire de Juvénal.

Quelques poèmes sur les malheurs ou les ridicules des poètes. Là encore, on reprend des thèmes anciens. Quel père n'a déconseillé à son fils de se consacrer à la poésie ? D'Ovide à Ronsard et Michel de l'Hôpital, de Ronsard à Régnier, le fil est continu.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, la satire sociale inspire de nombreux poèmes. Mme R. écrit justement : « On considérait alors les vices et les corruptions de toutes les classes comme la cause des malheurs du temps. » Cette idée méritait d'être développée : il est certain que la crise sociale et morale qui s'aggrave d'année en année après le début de nos guerres civiles, a suscité, en prose et en vers, une copieuse littérature moralisante. Dans les satires de Vauquelin, Mme R. distingue ce qui est emprunt et ce qui est inspiré par la réalité contemporaine ; à propos de ses attaques contre les mignons, elle eût pu mentionner bien d'autres textes.

Quelques satires visent une personne, nommée ou non.

Mme R. termine cette revue par la satire de confidences, fortement influencée par Horace et l'Arioste ; aussi faut-il n'accepter les confidences de nos poètes que sous bénéfice d'inventaire.

Dans la conclusion, l'auteur résume clairement les résultats de son minutieux travail. Mme R. établit le bilan des emprunts faits aux Anciens et aux étrangers modernes ; ici, comme dans la poésie lyrique, Horace est le principal modèle. Mais les meilleurs de nos poètes satiriques ont su franciser leurs emprunts et observer les mœurs françaises du temps. Vauquelin, ce médiocre versificateur, n'est pas dépourvu de valeur, comme témoin. Elle eût pu expliquer l'influence tardive, mais éclatante de la poésie bernesque sur les poètes français de la fin du XVIe siècle, par une violente réaction contre les fadaises néo-pétrarquistes, et marquer davantage les rapports entre l'évolution de la satire française et l'histoire politique et sociale de la France.

Une copieuse bibliographie complète cet ouvrage qui comble une lacune et sera souvent consulté avec profit [1]. Puisse-t-il inciter quelque comparatiste à tracer, comme Mlle Gerhardt l'a fait pour la pastorale, un tableau d'ensemble de la Satire en Europe au XVIe siècle !

Raymond Lebègue.

---

1. Voir surtout la liste chronologique des éditions des satiriques latins, italiens et français, avec les cotes des satires françaises. La liste des auteurs consultés eût pu être mieux classée. Lire p. 403 *Reure (abbé)*, p. 278 et 409 *Daneau* et non *D'Aneau*, p. 132 *Salel* et non *Sales*, p. 194 *cachots* et non *cachets*, p. 261 *mechef* et non *machef*, p. 267 *Arnaud* et non *Armand*.

A. Parreaux. **The Publication of *The Monk*. A Literary Event, 1796-1798.** Études de Littérature étrangère et comparée, nº 41, Paris, Didier, 1960. In-8º, 204 p.

Cette étude de succès, s'élargissant en une enquête sur l'opinion à une date critique de l'histoire anglaise, écarte le problème technique de bibliographie soulevé par la publication du *Moine* de M. G. Lewis, renvoyant sur ce point aux travaux récents de William B. Todd. L'auteur n'est pas de ceux qui, jugeant incompatibles les tâches respectives de l'historien et du *literary scholar*, voudraient interdire au second toute curiosité sociologique. C'est en historien, non seulement de la littérature, mais de la société anglaise, qu'il soulève (ch. 17) des problèmes juridiques encore obscurs, mais importants pour la carrière de l'écrivain étudié (p. 165) ; qu'il joue d'une remarquable connaissance de la presse périodique du temps, minutieusement dépouillée jusque dans ses quotidiens (p. 37, n. 3) ; c'est en érudit bibliophile qu'il parcourt la littérature populaire, des *chap-books* (p. 69) aux productions les plus scabreuses (p. 96). Cet amour des livres ne se limite pas aux livres, mais témoigne d'une savante curiosité pour les mœurs dont ils sont le reflet, et d'un intérêt passionné pour le grand problème qui à toute époque sans doute, mais plus vivement encore dans une époque de crise, domine les rapports de la vie sociale et de la littérature, conférant à cette dernière son sens : le problème de la moralité de l'œuvre d'art. Il s'est posé au siècle dernier avec le procès des *Fleurs du Mal*, et récemment, outre-Manche, avec celui de l'édition intégrale de *Lady Chatterley's Lover*, au moment où une législation nouvelle remettait en question la définition légale de l'obscénité en littérature. Ce sens de l'actualité, dont l'auteur est très averti, bien qu'il ne l'exploite jamais à des fins extra-scientifiques, contribue à l'intérêt humain du livre. Le thème moral, amorcé dès la préface, se dégage de plusieurs chapitres placés aux articulations principales de l'étude (v. en particulier le jugement de Coleridge sur *The Monk*, p. 76).

Deux douzaines de très courts chapitres, numérotés de façon continue sont distribués en quatre sections inégales mais qui s'équilibrent. Après un tableau politique, social et littéraire de l'Angleterre de 1796, l'auteur passe en revue les différents aspects du succès du *Moine*, puis les jugements de la critique. Une section centrale développe ensuite la controverse morale et religieuse dont l'ouvrage est la pierre de touche « in an age of changing standards », ce qui nous vaut notamment un curieux chapitre sur l'usage de la Bible dans la société du temps (ch. 14). Deux chapitres enfin constituent la section finale, consacrée aux effets de cette controverse sur la carrière future, politique et littéraire, du jeune Lewis.

Si l'auteur, dans une conclusion dont le titre (« Postscript ») est aussi discret que les termes, se contente de vouloir apporter « a modest

contribution to a yet unborn History of Moral Strictness and the Rise of the Industrial Bourgeoisie », son étude n'en est pas moins précieuse, d'abord pour l'intelligence d'une œuvre littéraire dont l'influence fut considérable sur Byron (p. 59), sur Balzac et même (fait moins connu) sur Flaubert (p. 163) ; ensuite et surtout pour l'appréciation des transformations profondes qui s'opèrent alors dans le goût littéraire en Angleterre. A. Parreaux écrit une page capitale de l'histoire de l'influence littéraire allemande outre-Manche — dont un bref mais très précis tableau d'ensemble pour les années en cause est tracé dans le ch. 2. Enfin la Bibliographie, qui comporte nombre d'appréciations critiques, rendra de sérieux services aux chercheurs. On pourrait y ajouter, pour éclairer l'arrière-plan des parodies mentionnées au ch. 6, le livre de Hans Schnyder, *Die Wiederbelebung des Mittelalters im humoristischen Abbild. Antiromantische Strömungen in der Englischen Literatur* (Bern, 1956).

Le texte est non seulement rédigé dans un anglais d'une souriante élégance, où l'on croit sentir la fréquentation de Walpole et de Beckford, mais très soigneusement présenté. Je ne relève qu'une coquille, *Prolamation*, p. 83, et parfois un point (incorrect, m'informe l'auteur) après les contractions Dr, Mrs ; l'orthographe archaïsante *Daemon* ne semble pas nécessaire p. 46, et la n. 3, p. 158, devait préciser que le W. Hazlitt mentionné n'est pas l'essayiste (1778-1830), mais son fils, dit W. Hazlitt *the Younger*.

J. Voisine.

R. Gunkel. **Georg Büchner und der Dandysmus.** (Studia litteraria Rheno-Traiectina, II). Utrecht, Kemink & Zoon, 1953. In-8°, 108 p.

Par suite d'un malentendu dont elle s'excuse, la *RLC* rend compte tardivement de ce livre, alors que certains des aspects qu'il aborde ont déjà été repris par d'autres chercheurs (ainsi la question des rapports avec Musset, traitée par H. Plard, *Études germaniques*, IX, 1954). Une florissante *Büchner-Forschung* marque, en effet, comme le souligne la préface de R. Gunkel, les quinze dernières années. Quoi de plus en accord avec le climat des années qui suivirent la seconde guerre mondiale que la vie et l'œuvre de ce poète mort à vingt-trois ans, chantre de la révolte, du désespoir et de l'anti-héroïsme ?

Pourtant, on n'avait pas encore étudié l'influence de Byron sur Büchner, exactement contemporain de l'apogée du byronisme européen et de la mode du dandysme dont, littérairement parlant, Byron est le principal représentant en Allemagne et en France. Il était intéressant de se demander dans quelle mesure le Dandysme peut fournir une interprétation de la personnalité (ch. 2) et d'une partie de l'œuvre dramatique de Büchner (*Dantons Tod*, *Leonce und Lena :* ch. 3). Auparavant,

l'auteur avait rapidement défini dans l'introduction les notions de Dandy et de Dandysme, — se référant cette fois moins à Byron qu'à Brummel, — puis examiné (ch. 1) les rapports personnels — malaisés à établir, vu la discrétion de la correspondance — avec quelques contemporains allemands (Gutzkow, Heine ; prestige de Goethe), français (Gautier), anglais (Byron lui-même).

Solidement logique, ce plan ne va pas pourtant sans inconvénients. Esquissée au ch. 1, la question de l'influence de Byron est reprise dans le ch. 2 à propos du séjour à Strasbourg et de l'étude de la langue anglaise. L'un des deux « byroniens » français discutés, Gautier, apparaît de même dans les deux chapitres, tandis que l'autre, Musset, ne figure qu'au 2e. Il serait facile de reprocher à l'auteur l'absence, dont il convient lui-même, de preuves indiscutables d'influence dans plus d'un cas. Il serait pourtant injuste de contester sa conclusion selon laquelle le Dandysme a laissé « unverkennbare Spuren » dans l'œuvre et le comportement humain de Büchner. Il avait, en effet, pris la légitime précaution de souligner que, dans une telle enquête, la forme des textes étudiés peut signifier tout autant que le fond. Les défauts résident plutôt dans la raideur monotone des conclusions de chapitres, dans le maniement un peu mécanique de la notion d'*Einwirkung*, ne distinguant guère « sources » et « influences » ; dans la déconcertante absence de rigueur d'un Index où les rubriques *Ennui* (accompagné de la peu satisfaisante traduction *Unlustgefühl*), *Taedium Vitae*, et *Langeweile*, renvoient à des pages différentes, et où le lecteur n'aura guère idée de chercher à *Wille sich auszuzeichnen* la caractéristique du Dandysme. Pourvue d'une bonne bibliographie, l'étude vaut moins par la mise en œuvre que par l'idée même d'une enquête qui peut ouvrir de nouvelles perspectives.

J. V.

Harvey W. Hewett-Thayer. **American Literature as viewed in Germany, 1818-1861.** (University of North Carolina Studies in Comparative Literature, no 22), Chapel Hill, N. C., 1958. In-8o, 83 p.

Cette étude du retentissement de la littérature américaine en Allemagne depuis le début du xixe siècle jusqu'à la Guerre de Sécession est écrite avec une parfaite clarté et montre le succès immédiat qu'obtinrent Outre-Rhin les auteurs américains les plus importants de cette période d'Emerson à Melville (bien que *Moby-Dick* ne fût point alors connu). Il semble que les critiques allemands aient éprouvé quelque satisfaction à retrouver dans les œuvres de Longfellow, d'Emerson, de Bancroft, de Ticknor et de Leland des idées ou des thèmes empruntés à leur propre littérature et qu'ils aient toujours relevé avec une jubilation secrète les passages où des écrivains américains faisaient des

réserves sur la validité de l'idéal démocratique. Mais cette enquête est malheureusement limitée à deux revues allemandes seulement, dont les caractéristiques essentielles et l'influence ne nous sont même pas décrites. De ce dépouillement trop partiel, correspondant à une période sans intérêt particulier, il ne se dégage aucun enseignement, ainsi que le reconnaît d'ailleurs très honnêtement l'auteur (p. 68). On se demande dans ces conditions pourquoi ce livre a été écrit et surtout imprimé.

Roger Asselineau.

Geoffrey H. Hartman. **The Unmediated Vision.** *An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, Valéry.* New Haven, Yale University Press, 1954. In-8°, xii-206 p.

Comme le titre l'indique, l'auteur de ce livre s'est proposé d'étudier quatre poètes, qui ont écrit dans trois langues différentes et qui sont à première vue fort éloignés les uns des autres, mais il leur a trouvé un dénominateur commun : selon lui, ils ont, chacun à leur façon, cherché à atteindre et à communiquer une « vision sans intermédiaire » (c'est-à-dire, à la limite, sans image) du monde. Au terme de l'expérience poétique telle que l'ont connue ces quatre poètes, sujet et objet se confondent, les sens (y compris la vue) sont dépassés et abolis, le poète se révèle soluble dans l'univers — dans un univers devenu vraiment un. Wordsworth se fond ainsi dans la rivière dont la cataracte gronde à Tintern Abbey, Hopkins se consume dans la vision de l'émouchet farouche et ardent qui plane dans la rafale, Rilke s'identifie à l'adolescente qui est à la fois à ses yeux colonne de pierre et arbre de vie, et Valéry, méditant sur une dormeuse, se maintient aux confins mouvants de l'image et de l'idée (toutes les deux εἶδος). Pour ces quatre poètes, à l'inverse de ce qui se passait chez leurs devanciers, la poésie n'est point affaire de métaphores, d' « images » ou de correspondances, mais d'existence pure et de « vision sans intermédiaire ». Leurs poèmes sont le résultat d'une intuition directe et irrationnelle sans cesse répétée et toujours réversible : « Je sens, donc je suis », « le monde est, donc je suis » où « donc », n'est qu'une scorie du langage et n'a pas plus de valeur logique que dans le « cogito » de Descartes.

L'auteur s'est ainsi efforcé de définir ce qui constitue l'essence même de la poésie moderne, qui est avant tout, il le montre très bien, une recherche mystique sans dogmatisme ni théologie, mais, bien que son propos soit principalement d'ordre esthétique et donc l'amène à mettre l'accent sur les ressemblances essentielles qui existent entre ces quatre poètes, il n'en est pas moins très sensible à tout ce qui les différencie et ses analyses sont non seulement d'une remarquable pénétration, mais aussi d'une grande finesse. Sa méthode d'ailleurs le maintient en contact permanent avec les complexités de la réalité, car dans chaque

cas particulier son point de départ est un poème : « Tintern Abbey », « The Windhover », « Die Erwachsene », « La Dormeuse ». Ses quatre premiers chapitres sont en somme des explications de textes — et l'on voit bien ici une des origines du « new criticism ». On peut cependant faire un reproche à cette méthode : ces explications de textes sont en fait orientées et guidées exclusivement par des préoccupations d'esthéticien et elles donnent à maintes reprises dans l'abstrait le plus rebutant. Ces poèmes, pour reprendre une image de Rilke, sont étudiés comme des fruits détachés de l'arbre et l'auteur les compare avec beaucoup d'art à d'autres fruits, mais il fait constamment abstraction de l'arbre qui les a portés, de la sève vivante qui a coulé en eux. L'intellectualité est souvent excessive. Les résultats par suite sont excellents lorsqu'il s'agit d'un poète aussi intellectualiste que Valéry, — le chapitre qui lui est consacré est de tout premier ordre, — mais beaucoup moins satisfaisants lorsqu'il s'agit de poètes plus instinctifs comme Hopkins et Wordsworth. (Les images eidétiques auxquelles ce dernier fut parfois sujet auraient en particulier mérité mieux qu'une simple mention).

Cet ouvrage vaut donc par l'originalité de la méthode employée, la rigueur des analyses et la vigueur des conclusions, mais il est regrettable que l'auteur n'ait pas toujours suffisamment tenu compte de l'avertissement que lui avait donné Henri Peyre et ait trop souvent recours à un jargon philosophique aussi ésotérique qu'inélégant.

Roger Asselineau.

Niilo Peltola. **The Compound Epithet and its Use in American Poetry from Bradstreet through Whitman.** Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1956. In-8°, 299 p.

La stylistique peut ou bien se considérer comme une fin en soi et elle constitue alors une science plus ou moins indépendante de la linguistique, ou bien accepter de n'être qu'un moyen et elle devient un auxiliaire précieux de la critique littéraire à laquelle elle confère une rigueur et une objectivité inhabituelles. Cet ouvrage sur l'adjectif composé dans la poésie américaine d'Ann Bradstreet à Walt Whitman participe de l'une et de l'autre tendance. Le premier chapitre, qui est une étude des caractéristiques générales de l'adjectif composé, et le dernier chapitre, qui consiste en un simple inventaire, relèvent de la linguistique pure, mais, fort heureusement, le reste du livre, qui décrit l'emploi des adjectifs composés dans les littératures anglaise et américaine, débouche constamment sur la critique littéraire et à ce titre nous intéresse.

Le chapitre sur les origines de l'adjectif composé en anglo-saxon et en moyen-anglais est trop rapide et trop superficiel, mais l'auteur

insiste ensuite avec raison sur l'influence considérable que Du Bartas, l'intarissable chantre du « Dieu darde-tonnerre » a exercé à cet égard sur la poésie anglaise, comme l'a montré Sidney Lee dans *The French Renaissance in England*. Et, assez curieusement, cette influence se retrouve chez les poètes puritains de la Nouvelle-Angleterre, chez Michael Wigglesworth, Edward Taylor et surtout chez Ann Bradstreet que son contemporain Nathaniel Taylor appelait « a right Du Bartas girle ».

Dès qu'il en arrive à l'étude de la poésie américaine, Niilo Peltola fragmente son livre en une série de monographies consacrées à un certain nombre de poètes chez qui il décrit minutieusement, chiffres à l'appui, la fonction et le rôle des adjectifs composés. Il procède à la fois avec tact et méthode, sans se laisser entraîner par son esprit géométrique à des distinctions artificielles ou à des généralisations imprudentes. Constamment intervient son esprit de finesse, et il en résulte des analyses claires, conduites avec adresse et dont les conclusions raisonnables ne pourront que rallier tous les suffrages. Sa méthode cependant a un défaut. Très témérairement, Niilo Peltola cite côte à côte des vers anglais et des vers américains où se retrouvent les mêmes adjectifs composés, comme s'il entendait prouver par là qu'il y a eu emprunt. Ce procédé surprendra les comparatistes habitués à ne pas prendre de simples parallélismes ou de pures coïncidences pour la marque ou la preuve d'une influence. A la rigueur, on pourrait accepter ses conclusions lorsqu'il s'agit de poètes mineurs et sans originalité comme John Trumbull, Joël Barlow ou Timothy Dwight, chez qui la température poétique n'est jamais très élevée et qui, sans aucun doute, font fréquemment appel à des souvenirs de lecture, mais lorsqu'on arrive à des poètes comme Poe, Bryant, Whittier et surtout Whitman, ces rapprochements semblent très contestables ; il devient alors tout à fait arbitraire d'attribuer une origine précise à tel ou tel adjectif composé. Est-il nécessaire par exemple de voir dans « far-darting » qu'emploie Whitman l'écho d'un « far-darter » qu'on trouve dans la traduction de l'*Iliade* de Chapman que Whitman, à l'inverse de Keats, n'avait jamais lue ? Et pourquoi rapprocher le « sweet-breath'd » de « Give Me the Splendid, Silent Sun » d'un « sweet-breathed » employé par hasard par Wordsworth au Livre VII de l'*Excursion* ? L'adjectif est des plus banals et Whitman n'avait jamais pratiqué ce long poème ennuyeux. Il ne connaissait Wordsworth, nous l'avons prouvé, que de seconde main. Il est de même peu probable que le « long-pent » de « The Singer in Prison » soit emprunté au chant IX du *Paradis Perdu*. C'est là un adjectif très courant et s'il faut lui attribuer un ancêtre il faudrait plutôt aller le chercher dans le sonnet de Keats qui commence par « To one who has been long in city pent ». Niilo Peltola reconnaît d'ailleurs lui-même l'originalité de Whitman et n'insiste pas sur la survivance dans ses poèmes de ces épithètes passe-partout.

Que ces réserves ne détournent point d'un livre qui contient par ailleurs d'excellentes remarques sur le style des poètes américains des origines au milieu du XIX^e siècle. Il est à souhaiter que l'on poursuive un jour cette enquête jusqu'à la période contemporaine et même qu'on l'étende à d'autres parties du discours.

Roger Asselineau.

Hellmuth Petriconi. **Das Reich des Untergangs** (Bemerkungen über ein mythologisches Thema). Hamburg, Hoffmann et Campe, 1958. In-8°, 192 p.

Le point de départ de M. Petriconi semble avoir été une méditation sur le thème de la décadence chez Thomas Mann, puisque, sur 6 chapitres, 2 lui sont consacrés et qu'un appendice fixe chronologiquement les étapes de la ruine d'une famille dans les *Buddenbrooks* (1901). En comparant les faits imaginés par le romancier avec la chronique familiale qui lui a servi de support, M. Petriconi nous donne un exemple de ce qu'il nomme en termes jungiens la projection des hantises d'un auteur sur l'histoire du monde. Son but, c'est de nous montrer — à propos du thème de la décadence — l'emprise d'un archétype littéraire très ancien, immuable et, en quelque sorte, intemporel sur les auteurs les plus divers, poètes et prédicateurs aussi bien que philosophes et historiens. Les visions apocalyptiques de la Bible et de l'Edda, des poèmes sacrés de l'Inde et des traditions de l'ancienne Mexique, en tirent leur parenté. Les mêmes analogies unissent jusqu'à nos jours les œuvres les plus disparates en apparence, soumises aux mêmes automatismes découlant de la toute-puissance du modèle, de l'archétype.

La démonstration de M. Petriconi se limite à l'époque contemporaine. Thomas Mann, en écrivant sa « Mort à Venise », ignorait la « Mort de Venise » de Barrès (auteur resté jusqu'à nos jours pratiquement inconnu en Allemagne). Ce qui rapproche les deux œuvres et les insère dans un ensemble plus vaste, c'est le thème du déclin de Venise, apparu selon l'auteur avec Byron et ne correspondant que très partiellement à la réalité. M. Petriconi, pour sa part, serait assez prêt à souscrire au jugement d'un voyageur, J. Lecomte, en 1844 : « Venise n'est en ruine que dans la littérature ».

D'originaux rapprochements sont faits entre le *Docteur Faustus* de Th. Mann (cette *Débâcle* allemande), les *Rougon-Macquart* de Zola et le cycle wagnérien des *Niebelungen*. Chez Wagner comme chez Zola, les événements extérieurs ont modifié, voire bouleversé le projet initial Ce qui par delà les failles et les ruptures assure l'unité de ces cycles, c'est une fois de plus le thème central dans sa souveraineté absolue. D'ingénieuses correspondances s'établissent de ce point de vue entre les motifs communs aux deux créateurs tels ceux du monde pourrissant, de la maison qui s'écroule, de l'Univers dévoré par les flammes.

La fascination par l'or, fondamentale chez l'un et chez l'autre, apparaît comme une des variantes, ancestrale également, du thème du feu.

Le *Déclin de l'Occident* de Spengler (qui connaît un curieux regain d'intérêt en Allemagne, après un long oubli) trouve tout naturellement sa place dans cet ensemble crépusculaire. « Roman intellectuel », a dit Thomas Mann (la même formule s'appliquerait aux rhapsodies historiques d'André Malraux). Le titre primitif était non pas « Untergang », mais « Erfüllung des Abendlandes ». L'Occident était mort, sa civilisation vidée de substance : à l'Allemagne de prendre le relais en guidant l'Europe vers un destin implacable. La curieuse substitution du titre n'est pas dû simplement à une influence extérieure, la lecture du grand ouvrage d'Otto Seeck, *Geschichte des Untergangs der antiken Welt* (1896 sq.), ni même aux doutes qui ont pu s'emparer de Spengler, achevant son livre en 1917, sur l'issue victorieuse de la guerre. Une fois de plus, selon M. Petriconi, le thème de la ruine, de l'effondrement, de la fin apocalyptique a imposé à l'auteur ses lois propres, a infléchi les données initiales dans le sens de l'antique schéma et par là même conféré au récit sa puissante unité. Bossuet et Dante sont moins loin du philosophe germanique qu'on ne le supposerait, et autant que les *Considérations* de Montesquieu, il a paraphrasé le vers célèbre : « Je suis l'Empire à la fin de la décadence », par lequel Verlaine — fêté par Spengler comme le poète par excellence des temps modernes — a fait entendre sa voix dans le concert funèbre.

L'auteur a enfin le mérite d'avoir tenu compte dans ses investigations d'un roman peu connu, mais qui a agi en profondeur sur des écrivains tels que Max Brod, Ernst Jünger et peut-être même Kafka : « Die andere Seite » (1909) du dessinateur et graveur Alfred Kubin, un des maîtres du fantastique. Les rouages du livre sont démontés avec la même subtilité dont M. Petriconi a fait preuve dans les autres chapitres. Sa thèse fait naître beaucoup de questions, dont quelques-unes restent sans réponse. La démonstration mériterait d'être reprise dans un ouvrage à la fois plus ample et plus rigoureusement systématisé.

Robert Minder.

Renato Poggioli. **The Poets of Russia.** (1890-1930). Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1960. In-8°, 384 p.

Ce magistral ouvrage correspond à l'étude d'une période encore relativement mal éclairée de l'histoire de la poésie russe, celle qui a précédé la première guerre mondiale et a survécu quelques années après la Révolution de 1917. C'est, en somme, la période de la poésie « moderne », depuis les premiers poèmes de Balmont jusqu'à la mort de Maïakovski, avec laquelle a coïncidé, selon les propres termes de l'auteur, « la disparition des derniers vestiges de la liberté créatrice, l'agonie, ou du moins

la paralysie, de la poésie elle-même ». Quand nous parlons d'époque encore mal éclairée, nous songeons à l'absence (dont nous souffrions jusqu'à ce jour) d'une étude d'ensemble conçue à une échelle suffisamment vaste pour débrouiller complètement la confusion qu'entraînent la multitude des noms représentatifs, le foisonnement des tempéraments et des écoles qui se suivent avec une rapidité haletante, chacune prétendant apporter une révélation aussi radicale que définitive. Jamais encore la poésie russe n'avait fleuri avec une telle luxuriance, jamais on n'avait vu lever en Russie une aussi riche moisson sonore. Décadents, symbolistes, claristes, akméistes, futuristes, imaginistes, constructivistes, se succèdent sur l'avant-scène, ou s'y disputent simultanément l'oreille de l'auditeur, comme si la Némésis les eût avertis que le moment approchait où la poésie russe allait tomber en état de catalepsie provoquée. Cet ensemble, qui nous manquait, nous l'avons maintenant. Il est aussi remarquable par la matière qu'il contient que par les qualités de sa mise en œuvre.

La matière (cadre historique, biographies, énumération des œuvres marquantes avec leur fiche signalétique, etc.) est abondante et sûre. Les biographies sont nécessairement très résumées, mais les faits caractéristiques sont habilement mis en valeur. Les œuvres sont parfois présentées avec un réel détail, les traits retenus collaborant à la vue d'ensemble de la production de tel ou tel poète. Nous avons donc affaire à un livre précieux déjà d'un simple point de vue documentaire, et qui, à ce titre, sera non seulement agréable aux spécialistes, mais encore fort utile aux étudiants qui lisent l'anglais. La bibliographie comprend 23 pages très denses. L'index (15 pages) est à la fois *rerum* et *nominum* : l'auteur y pousse le scrupule jusqu'à indiquer l'accent tonique des noms propres, usage que nous ferions bien d'imiter en France ; il fournit les titres russes des œuvres étudiées. Cet index donne à lui seul une idée de la matière considérable contenue dans le volume ; il en facilitera l'utilisation par les personnes qui, après lecture, désireront y retrouver des précisions oubliées.

Cette qualité documentaire suffirait à valoir à ce livre une place de choix dans nos études comme instrument de travail. Mais il est bien davantage en vérité. La critique prenant la plupart du temps le pas sur l'histoire littéraire, les mérites de la mise en œuvre l'emportent encore sur la valeur de la documentation rassemblée. L'intervention de l'auteur se fait sentir surtout dans la composition des portraits, dans les considérations générales, dans l'évocation des milieux et des doctrines.

A partir de Balmont, les portraits littéraires sont burinés d'un ciseau net et ferme. M. R. P. possède un authentique talent pour sculpter des bustes ou graver des médailles. Il a le don de la formule qui en quelques mots condense l'âme d'une physionomie poétique. Balmont est « un maître du *bel canto* ». Brioussov « a donné une voix russe à la poésie de la France ». Blok est « le poète de l'indéfini plutôt que de

l'infini ». Maïakovski « n'est pas un artiste populaire, mais un artiste plébéien ». On pourrait citer de tels exemples à l'infini. De Blok — à tout seigneur tout honneur — M. R. P. a peint un portrait en pied qui est bien le meilleur résumé que l'on ait donné du talent et de l'évolution de ce poète puissant et étrange.

M. R. P. ne se contente pas d'énumérer des faits qui pourraient rester *arena sine calce* ; il les situe dans un contexte critique et esthétique qui leur confère leur vraie valeur et leur portée relative. Il domine sa matière de haut, grâce à son intelligence, à son goût, et aussi à une culture inépuisable à laquelle contribue la connaissance de toutes les grandes littératures. Il s'intéresse tellement aux considérations générales que parfois leur développement tourne à la digression consciente et volontaire. Le chapitre sur le symbolisme fournit le prétexte à une étude de ce mouvement non seulement dans ses aspects russes, mais dans ses aspects français aussi bien (l'index fournit dix-neuf renvois au nom de Mallarmé). Dans les réflexions, la plupart du temps très pénétrantes, que M. R. P. développe sur la condition de l'écrivain soviétique (chap. IX), entraîné par sa dialectique, il consacre deux pages à l'histoire de la prose dans les premières années de la Révolution. De même donnera-t-il dix pages à l'examen — justement critique — du *Docteur Jivago*. Mais il ne cesse de captiver son lecteur, là même où il lui donne l'impression de s'écarter de son thème. Il n'en est, en vérité, jamais très loin, et dans de tels cas reste à peine en marge, pour ainsi dire.

Bien des vues d'ensemble mériteraient un exposé détaillé. Nous n'en signalerons que deux, le tableau général de la littérature russe après Dostoïevski et Tolstoï, et les aperçus sur la littérature soviétique.

Aux yeux de M. R. P. — et nul, pensons-nous n'en disconviendra — la littérature du temps de Dostoïevski et de Tolstoï est « l'âge d'or » de la littérature russe, qui s'est prolongé quelque temps encore dans Tchékhov. Puis est venue « une galaxie d'auteurs mineurs », dans lesquels M. R. P. place Garchine, Korolenko, Kouprine, Andréïev et Gorki, qui « ont réduit le glorieux réalisme du passé à l'anecdotique et au local, remplaçant l'étude de l'homme par l'étude des types et des milieux ». Cette caractéristique générale nous semble assez exacte, mais le cas de Gorki est un peu vite expédié. Il y a des œuvres de Gorki — comme ses récits autobiographiques — qui seraient dignes de figurer dans l'âge d'or. Et chacun décidera, selon ses goûts et ses idées, si Gorki clôt une période ou en ouvre une autre.

La condamnation de la littérature soviétique, et singulièrement de la poésie, est sévère et totale : « Aucun poète digne de ce nom ne fleurit dans le désert de la poésie soviétique. » Quelques talents ont survécu à la Révolution, mais il ne s'en est pas manifesté de nouveaux, comme si le régime avait voulu illustrer la prophétie de Chigalev selon qui la révolution étranglerait tous les génies dans leurs berceaux. Il se peut que ce jugement sur les destinées de la poésie au pays russe soit justifié. Mais la prose a tout de même quelques performances à son actif, ne

serait-ce que par le maintien, sinon d'une littérature au sens occidental du terme (une telle littérature ne peut prospérer que dans un climat de liberté), du moins d'une technique littéraire et stylistique souvent remarquable.

Outre une culture immense, qui lui permet de tout comparer et de tout comprendre dans la perspective d'une classification universelle des doctrines et des talents, M. R. P. déploie un talent d'écrivain et une originalité de vues qui font de la lecture de ce volume une fête continuelle pour l'esprit. Il ne lui suffit pas de dominer sa matière : çà et là il en jongle avec une brillante dextérité. Autant sous le rapport du style que des idées, son ouvrage se signale par un caractère très personnel, il fait défiler milieux et personnalités avec le relief et la vivacité d'un film conduit de main de maître. La réflexion critique ne faiblit jamais. Si, par exemple, on devine que M. R. P. est porté de nature à goûter la poésie pure, on ne l'en voit pas moins signaler fort pertinemment les faiblesses du symbolisme et relever les causes de sa faillite inéluctable.

En somme, on n'a que trop rarement l'occasion de lire des ouvrages d'histoire littéraire de cette qualité.

Charles Corbet.

Elisabeth Czoniczer. **Quelques antécédents de « A la recherche du temps perdu ».** *Tendances qui peuvent avoir contribué à la cristallisation du roman proustien.* Genève, Droz — New York, Gregory Lounz — Paris, Librairie Minard, 1957. In-8, 224 p.

Cette thèse, commencée à l'Université de Chicago sous la direction de M. Robert Vigneron, continuée, sous celle de M. Jean Hytier, à l'Université Columbia, offre un exemple — faut-il dire : recommandable ? — de ce que Péguy appelait « la méthode de la grande ceinture ». Le titre même et le sous-titre de l'ouvrage sont explicites. L'auteur se garde de parler de « sources » ; elle dit « antécédents ». Avec raison, elle évite les termes d' « influence », de « filiation ». Tout au plus pense-t-elle avoir décelé des « tendances qui *peuvent* avoir contribué à la cristallisation du roman proustien ». L'éventuel, que je souligne, atteste un louable souci de prudence.

L'étude de Mme Czoniczer n'en demeure pas moins, de différents points de vue, hasardeuse et souvent contestable dans ses résultats. Très faible, à mon avis, le chapitre I, curieusement intitulé *L'époque du troisième classicisme français et du petit gendelettre (1870-1914).* Peut-on vraiment parler d'un « troisième classicisme français » se situant « dans la seconde moitié du XIXe siècle, et plus particulièrement... dans les quarante ans qui vont de la guerre franco-prussienne à la première guerre mondiale » (p. 15) ? Et quelle raison d'accorder une telle importance au *Livre du petit Gendelettre* de Maurice Léon, publié

en 1900 ? J'avoue ne pas comprendre, et les commentaires de Mme Czoniczer me semblent embrouiller les choses plus qu'ils ne les expliquent. — Un second chapitre, plus précis, est consacré à *L'essor des études psychologiques* en France, à la fin du XIXe siècle. Puis vient, chapitre III, « Une parenthèse » : *Freud et la psychanalyse en France avant 1914.* La parenthèse est longue, instructive, d'autant plus qu'en appendice, l'auteur nous donne la liste des *Ouvrages parus en France, écrits par des psychanalystes, ou concernant la psychanalyse ou les psychanalystes, entre 1893 et 1913.* (Remarquons qu'il ne s'agit pas d' « ouvrages », mais uniquement d'articles et de comptes rendus parus dans des revues spécialisées.) Un historien de la psychanalyse trouvera là son profit ; mais un historien des lettres ? Il est permis d'en douter. Et Mme Czoniczer elle-même est amenée à conclure que « les idées de Proust présentent plus de ressemblance avec celles de certains auteurs français, ses contemporains ou prédécesseurs immédiats, qu'avec les conceptions psychanalytiques » (p. 56). Voyons dans cette phrase l'une des conclusions utiles de la thèse. Mais était-il vraiment nécessaire de procéder à pareille enquête pour y aboutir ?

Les chapitres suivants — centre de l'ouvrage — sont consacrés à établir les rapports possibles entre la psychologie proustienne (*témoignage des sens*, chap.IV ; *inconscient*,chap.V ; *mémoire affective*, chap.VI ; *sensations évocatrices*, chap. VII ; *le déjà vu* (chap. VIII) et, d'une part, les travaux de philosophes et psychologues professionnels, d'autre part, diverses œuvres romanesques du XIXe et du début du XXe siècle. Nombreuses sont les références à Hartmann et Bergson, à Binet, Janet, Bazaillas, Frédéric Paulhan, le docteur Antoine Cros (frère du poète Charles Cros), le docteur E. Bernard-Leroy. Et mon énumération n'est pas exhaustive. Beaucoup de ces rapprochements me paraissent assez inutiles. Le plus valable est peut-être celui qui est établi avec Paulhan. Mais suffit-il, par exemple, que Daru, le maître de philosophie de Proust, ait été l'un de ceux qui répondirent à une enquête de Bernard-Leroy sur le phénomène de la fausse reconnaissance, pour en déduire que Proust aurait, dès 1898, manifesté de l'intérêt à l'œuvre de ce psychologue ? A chaque instant et à propos des divers savants nommés, on est enclin à poser pareille question.

Il en va de même à propos des rapprochements établis entre l'œuvre de Proust et de nombreux romanciers. Ici, une allusion à Rétif de la Bretonne ; là, à Xavier de Maistre ; puis, bien sûr, à Balzac, à Stendhal, aux Goncourt. Longues citations, ailleurs, d'Alphonse Karr, de Jules Sandeau ; mais c'est pour aboutir à cette constatation décevante : « Ce roman [*Un Héritage*, de Sandeau] est d'ailleurs encore moins proustien dans son ensemble que celui de Karr [*Fa dièze*] » (p. 113). Alors ? Plus pertinentes les références à Fromentin, quand bien même il est risqué de parler du « pré-proustisme » de l'auteur de *Dominique.* Intéressantes aussi les comparaisons avec divers textes de romans ou nouvelles de Theuriet. Je signale en particulier le passage (p. 135)

évoquant la musique d'un orchestre tzigane. Qu'il y ait là un document à ajouter au dossier, déjà volumineux, de la « petite phrase » de la Sonate de Vinteuil, je le croirais volontiers.

Cela dit, et tout en reconnaissant que Mme Czoniczer nous révèle certaines « parentés » de l'œuvre de Proust avec celles de divers écrivains de la seconde moitié du XIXe siècle, force est bien de conclure que cette thèse suscite plus de réserves que d'approbation. J'en donnerai un dernier exemple. A la fin de son Introduction, l'auteur écrit : « Si, vers 1920, Proust semble avoir émergé du néant, si l'on estime que son roman ne se rattache en quoi que ce soit à l'époque où il perce, c'est qu'il en est en effet éloigné par un double retard. Le premier est dû à la structure psychologique particulière de l'auteur [?], qui écrit vers 1913 avec une âme de 1900. Le deuxième est dû à la guerre et à l'après-guerre, qui reculent 1913 bien plus loin de 1920 que ne le feraient sept années de paix. Proust est en effet, vers 1920, un phénomène isolé .» (p. 14) Que de choses contestables dans ces quelques lignes ! En 1913, *A la recherche du temps perdu* était loin d'être achevé. Et qu'est-ce donc que ce Proust écrivant, à cette date, « avec une âme de 1900 » ? Ne serait-il pas tout aussi vrai — sinon plus — de dire que *Le Temps retrouvé*, avec son évocation admirable du Paris des années de guerre, est écrit « avec une âme de 1917 » (ou, tout aussi bien, de 1922). Non, vers 1920, l'œuvre de Proust « n'émerge pas du néant ». Cette seule affirmation aura suffi, selon moi, à fausser les perspectives que Mme Czoniczer a tenté d'ouvrir sur le chef-d'œuvre proustien [1].

Charly Guyot.

Jean Autret. **L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust.** Genève, Droz et Lille, Giard, 1955. In-8°, 178 p.

Publiée en 1955, cette étude est basée sur une thèse de doctorat présentée en 1950 à l'Université de Chicago. Il faut donc loyalement reconnaître que si, de nos jours, la phase ruskinienne des recherches sur Marcel Proust paraît assez lointaine, — c'est la critique littéraire de Proust qui éveille depuis plusieurs années déjà le plus de curiosité des deux côtés de l'Atlantique, — il y avait moins d'inconvénients à étudier il y a dix ans ce qui semble être classé aujourd'hui.

Pourtant, en 1950, de nombreux commentaires s'étaient déjà accumulés sur le sujet de la dette contractée par Proust envers Ruskin. Depuis Léon Pierre-Quint, beaucoup de critiques s'étaient penchés sur ce problème. M. Robert Vigneron, le proustien très connu, avait con-

1. Je n'insisterai pas sur certaines imperfections de langue. Elles ne sont pas graves. Plus fâcheuses quelques fautes d'impression : ainsi, p. 17, faut-il lire, sans doute : *armements* pour *arguments* ; p. 47 : *médiation* pour *méditation* ; p. 48 : *revient frapper* pour *revient à frapper*.

sacré des pages suggestives à la découverte de Ruskin par Proust, avant d'abandonner à M. Autret la plus vaste enquête qu'à un certain moment il semble avoir projetée. Dans sa Préface, M. Autret reconnaît ce qu'il doit à son « maître de discipline intellectuelle » (p. 7).

A l'époque même où M. Autret entreprit son travail, il ne pouvait guère nourrir l'espoir de montrer sous un jour nouveau le rôle catalyseur de Ruskin auprès de Proust. Il eût été du moins très utile de faire le point, de rassembler autour de ses propres conclusions les plus valables parmi celles de ses prédécesseurs. M. Autret a préféré faire cavalier seul. Il en résulte que cette étude, fort consciencieuse, s'ajoute à toutes celles qui — à coups, parfois, de simples spéculations, — ont postulé l'influence d'une pensée étrangère sur celle de Proust. Étant données les difficultés du genre, M. Autret s'en tire honorablement. Toutefois, comme F. C. Green, qui tenta de prouver, textes à l'appui, l'influence de Bergson sur Proust, M. Autret ne tient aucun compte du fait qu'à la publication des *Plaisirs et des jours* (1896), Proust se trouvait déjà en possession de ses thèmes principaux, que par la suite il ne fera qu'approfondir. Du reste, même lorsqu'il s'agit des deux principales œuvres de Ruskin traduites par Proust, *La Bible d'Amiens* et *Sésame et les lys*, M. Autret, dans son chapitre intitulé « Influence directe de Ruskin sur Proust » (pp. 87-118) ne trouve, le plus souvent, que de simples rapprochements. Des phrases de ce genre abondent : « Il est fort possible que Proust se soit inspiré, pour aimer à voir les choses sous un jour inhabituel, de certaines idées de Ruskin. » (p. 90). L'on découvre bien, çà et là, des preuves « directes » intéressantes, telle la réminiscence, sans doute inconsciente chez Proust, de certaine image empruntée à Ruskin sur la formation des marbres (p. 111). Mais, face à un détail de ce genre, combien d'autres sont trop vagues pour rien prouver !

Le chap. IV, « La Peinture dans Swann » (pp. 118-138), ne manque pas de subtilité. L'iconographie vient illustrer l'usage qu'aurait fait Proust de ses lectures ruskiniennes. Mais ici encore, l'auteur se laisse entraîner au jeu trop facile des rencontres, et il ne semble pas plus raisonnable d'attribuer une description concernant Elstir à un passage de Ruskin sur Turner, qu'à une influence de Monet, par exemple [1].

Le dernier chapitre, tout rempli des influences d'Emile Mâle, n'a plus que de fragiles attaches avec Ruskin.

En somme, M. Autret a repéré quelques « influences » de détail fort curieuses, dont les proustiens lui sauront gré. Sa thèse, remaniée, ne donne pas envie de rouvrir un dossier classé.

Gérard Tougas.

1. Dans la biographie définitive de *Marcel Proust* (London, Chatto et Windus, 1959), George Painter complète, avec prudence, l'idée que nous nous faisions des rapports entre Proust et Ruskin. Signalons que dans la préface de cet ouvrage important, mention est faite de l'étude de Jean Autret.

Ludwig Dietz. **Die lyrische Form Georg Trakls.** Trakl-Studien, Band V. Salzburg, Müller, 1959. In-8°, 195 p.

Pour la littérature comparée, ce sont surtout deux problèmes qui donnent une certaine importance à cette étude de Trakl : premièrement, elle essaie de stabiliser la notion, si familière dans la littérature allemande, des « freie Rhythmen » ; ensuite, elle nous montre quelques aspects de l'influence française dans la poésie allemande du xx^e siècle. Il s'agit, sans doute, de questions fertiles, et M. Dietz, dans son livre copieusement documenté, nous présente beaucoup de résultats acceptables, mais qu'il faut parfois compléter et corriger.

Les « freie Rhythmen » constituent, comme les définit Wolfgang Kayser, des poèmes « ohne metrisches Schema, d.h. ohne feste Strophen, von beliebiger Länge der Zeilen, von beliebiger Füllung der Senkung, ohne Reim ». En Allemagne, ils furent utilisés par F. G. Klopstock vers 1750. Plus tard, Goethe, Hölderlin, Novalis et Rilke en ont donné de grands exemples. Comment, se demande M. Dietz, peut-on distinguer ces vers irréguliers des lignes de prose normale ? Voici sa réponse : « Wenn sich der Vers weder durch ein festes Metrum, noch durch den Reim konstituieren kann, muss er sich darstellen mit einer sinnvollen Pause am Versende » (p. 86). Chaque vers, continue-t-il, a toujours un rythme propre ; c'est pourquoi la notion des « freie Rhythmen » doit être remplacée par une autre, chère à F. Beissner : celle des « eigenrhythmische Verse ». On avouera que cette définition est assez convaincante, et non pas pour la littérature allemande seule, mais aussi pour plusieurs autres (quoiqu'il nous semble que les rapports entre ces « vers de rythme propre » et les rythmes originaux de la prose devraient être examinés plus exactement). Cependant, M. Dietz, à l'aide des catégories de M. Emil Staiger [1], en fait un principe de classification pour la poésie de Trakl, l'appliquant aussi à l'évolution de ce poète qui a laissé une œuvre si hermétique. Nous discuterons ailleurs dans le détail les questions qui s'y posent pour l'interprétation traklienne.

Quant aux influences françaises dans la poésie allemande moderne et surtout dans l'œuvre de Trakl, il faut d'abord reprocher à l'auteur une faute qui est malheureusement assez courante parmi les chercheurs allemands. M. Dietz n'a pas tenu compte des contributions comparatives sur Trakl et Rimbaud qui ont précédé de peu son étude [2]. Nous sommes d'avis que l'une de ces contributions, celle de M. Herbert Lindenberger, est au moins aussi complète et aussi exacte que le

1. *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1946.

2. F. Pamp, *Der Einfluss Rimbauds auf Georg Trakl*, *RLC*, 32 (1958), et H. Lindenberger, *Georg Trakl and Rimbaud : A Study in Influence and Development*, *Comp. Lit.*, 10, 1958-59.

chapitre respectif de M. Dietz (pp. 97-101). Toutefois, ses remarques sont de grande valeur pour les recherches trakliennes, parce qu'elles affirment une fois de plus l'influence rimbaldienne, qui est souvent niée. M. Dietz affirme aussi qu'il ne s'agissait guère du texte français, mais d'une traduction fameuse, publiée en 1907 par un jeune officier autrichien [1]. Cependant, l'influence rimbaldienne ne suffit point. Il y en a d'autres, et surtout celle de Maurice Maeterlinck. Quoiqu'il sache que Trakl connaissait les *Serres chaudes* et les *Quinze chansons*, M. Dietz ne s'aperçoit pas de cette influence, qui fut pourtant d'une importance décisive pour la formation poétique de Trakl, car l'exemple de Maeterlinck lui a donné un certain goût du chant populaire néo-romantique (dont les traces se trouvent d'ailleurs partout dans son œuvre de jeunesse) et de la strophe à trois vers, d'abord rimée, puis sans rime [2]. C'était peut-être un ami du jeune Trakl, Gustav Streicher (auteur d'une pièce dont déjà le titre, *Mona Violanta*, nous rappelle l'œuvre dramatique de Maeterlinck), qui a introduit le poète belge dans le monde spirituel du poète autrichien. Comme ceux de Rimbaud, les poèmes de Maeterlinck furent traduits par Klammer [3], qui publia aussi une traduction excellente de F. Villon ; traduction que Trakl a connue et souvent citée.

On y voit clairement que l'importance de la poésie française pour la poésie allemande de cette époque ne consistait pas en des influences directes des textes originaux : ce sont les traducteurs qui ont agi si profondément sur l'évolution poétique vers l'Expressionnisme en Allemagne. A part Klammer, il faut y faire mention des noms de St. George, St. Zweig, R. Schaukal et Th. Däubler (pp. 18-19). Et, sans doute, M. Dietz a raison de constater que cette influence était aussi une libération de la forme. Le sonnet, par exemple, fut totalement transformé : « Verschiedene Reimstellung und neue Reime im zweiten Quartett werden üblich, ja sogar Sonette ohne Reim findet man » (p. 22). « Das deutsche Sonett im zwanzigsten Jahrhundert hat — mit wenigen [...] Ausnahmen — sein Vorbild im vornehmlich aus dem Französischen übersetzten, mit sämtlichen nur möglichen Lizenzen ausgestatteten Sonett » (ibid.) : voilà, pour la littérature comparée, une conclusion très importante, due à l'étude de M. Dietz.

Reinhold Grimm.

1. Karl Klammer (pseudonyme K. L. Ammer). Cf. mes articles dans *Germ.-Rom.-Monatsschr.*, 40 (1959), *RLC*, 33 (1959) et *Neophilologus*, 44 (1960).

2. Cf. déjà C. Heselhaus, *Die Elis-Gedichte von Georg Trakl*, *Dt. Vierteljahrsschr. f. Lit. Wiss. u. Geistesgesch.* 28 (1954).

3. En collaboration avec F. von Oppeln-Bronikowski.

Volker Klotz. **Bertolt Brecht. Versuch über das Werk.** Darmstadt, Gentner, 1957. In-8°, 140 p.

Als, ein Jahr nach Brechts Tode, die vorliegende Studie erschien, durfte man sie in Deutschland beinah enthusiastisch begrüssen. Von einem genauen Kenner des Stoffes ebenso flüssig wie fundiert geschrieben, vereinigte sie zum ersten Male echtes, tief eindringendes Verständnis für Brechts Dichtung mit vorurteilsloser Nüchternheit in weltanschaulichen Fragen. Das war zweifellos ein wesentlicher Fortschritt gegenüber dem zwar ungleich materialreicheren, jedoch dogmatisch starren Brecht-Buch von Ernst Schumacher (1955). Und diese Vorzüge sind es auch, velche die knappe Studie von Klotz noch heute zu einer der brauchbarsten Einführungen in das Werk des Dichters machen, obwohl doch seit 1957 die Brecht-Forschung sich in ungeahntem Masse intensiviert und ausgebreitet hat [1].

Von einer Interpretation der Schluss-Szene des Dramas *Der gute Mensch von Sezuan* ausgehend, entwirft Klotz ein Bild der Entwicklung des Dichters und betrachtet dann, immer am konkreten Text bleibend, die Struktur der Dramen und Gedichte, verbunden mit wertvollen Beobachtungen zur Sprache. Zum Schluss gibt er einen Abriss der Theorie des epischen Theaters. Klar wird die Bedeutung Brechts erkannt, sein literarischer Ort mit Genauigkeit fixiert : er ist « der dramatische Geschichtsschreiber unserer Zeit » (p. 121), der sich vom Outlaw, vom reinen Verneiner und Ankläger einer im Verfall pervertierten Gesellschaftsordnung zum Klassenkämpfer, zum lehrenden Ideologen der revolutionären Weltveränderung gewandelt hat, ohne dabei doch, aufs Ganze gesehen, etwas von seiner dichterischen Substanz einzubüssen. Seine Stücke spiegeln zwar das Weltbild des Marxismus und sollen den Menschen, an den sie sich wenden, zum praktischen Handeln in diesem Sinne veranlassen ; aber « Problematik und Gestaltung sprengen den gesellschaftskritischen Rahmen » (p. 188) und führen weit darüber hinaus.

Dass eine Monographie über Brecht immer wieder Probleme der Komparatistik berühren muss, liegt bei der vielfältigen Verflochtenheit dieses Werkes mit allen Zeiten und Zonen der Weltliteratur auf der Hand. Die Anlage der Studie von Klotz erlaubt freilich in den seltensten Fällen eine eingehendere Untersuchung ; zumeist kann der Verfasser nur Hinweise geben. Sie gelten vor allem grösseren strukturellen Zusammenhängen. So macht Klotz etwa mit Recht darauf aufmerksam, dass der Zwang zur Existenzspaltung, den Brecht mehrmals in Doppelgestalten dargestellt hat (Shen Te und Shui Ta im *Guten Menschen von Sezuan*, Anna I und Anna II in den *Sieben Todsünden*, der betrunkene und der nüchterne Puntila), sich

1. Cf. die kurze Literaturzusammenstellung in meiner Schrift *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes*, Nürnberg, 1960, pp. 87-91.

bereits zu Beginn der Industrialisierung im 19. Jahrhundert in der Literatur niederschlägt. Als Beispiel nennt er den Mr. Wemmick bei Charles Dickens, eine Figur, die sich im Dienst als harter, unnahbarer Mensch erweist, während sie im Privatleben ein liebenswerter Sonderling ist (pp. 15-16). Es wäre sicher eine lohnende Aufgabe für die vergleichende Literaturforschung, diesem Motiv einmal genauer nachzugehen, wobei allerdings auch, über die sozialen Bedingtheiten hinaus, seine (zeitlich früher liegende) romantische Erscheinungsform, der Doppelgänger, in die Betrachtung einbezogen werden müsste. Material dafür bieten Jean Paul, E. T. A. Hoffmann und manche andere.

Zahlreiche Hinweise liefert Klotz zum Problem des sogenannten « offenen » Dramas. Er betont (p. 57) Brechts innere Verwandtschaft zum elisabethanischen Theater (die der Dichter übrigens selber klar ausgesprochen hat), verzichtet aber leider auf eine Gegenüberstellung des Marloweschen *Edward II* und der Bearbeitung Brechts von 1924. Statt dessen untersucht er die Funktion des « Spiels im Spiel » in Shakespeares *Midsummer Night's Dream* und Kyds *Spanish Tragedy* und vergleicht sie mit ähnlichen Strukturformen bei Brecht (pp. 54-55). In der Gegenwartsdramatik findet er bei Wilder und Anouilh strukturelle Entsprechungen, namentlich in der Gestalt des Spielleiters bzw. Sprechers (p. 127). Mehr als erste Andeutungen konnte Klotz hier freilich nicht geben. Sie sind inzwischen längst durch eine ganze Reihe von Veröffentlichungen — die ausführlichste und problematischste stammt von F. H. Crumbach [1] — überholt. Dies trifft jedoch nicht im gleichen Masse auf die Bemerkungen (pp. 103-104) zu, die Klotz über Brechts Stellung in der Entwicklung des modernen Musiktheaters (etwa eines Strawinski, Milhaud oder Honegger) macht [2].

Der ausgedehnte Exkurs, den der Verfasser dem Verhältnis Brechts zu Rimbaud widmet (pp. 34-38), stellt unstreitig seinen wichtigsten und gründlichsten Beitrag zur vergleichenden Literaturbetrachtung dar. Klotz beschränkt sich dabei zwar auf das Stück *Im Dickicht der Städte*, begnügt sich hier aber dann nicht damit, den Rimbaud-Einfluss, der sich in der wörtlichen Zitierung ganzer Sätze aus *Mauvais sang* äussert, lediglich festzustellen oder im einzelnen nachzuweisen ; er fragt vielmehr nach der poetischen Funktion dieser Zitate. « Garga », lautet seine Antwort, « fühlt sich durch das Ansinnen Shlinks und seiner Kumpanen, ihm seine private Meinung abzukaufen, andernfalls sie ihn um seine berufliche Stellung bringen wollen, in seiner Freiheit bedroht, der allein ihm zu leben lohnt. Dies gültig auszusprechen, sucht er nach einer Rolle, die seinem Lebensgefühl zu entsprechen scheint : Rimbaud. Er ist ihm persona, Maske, in die er hineinschlüpft, durch die er spricht. Im Lauf der Ereignisse spürt er, dass sie ihm nicht passt,

1. *Die Struktur des epischen Theaters. Dramaturgie der Kontraste*, Braunschweig, 1960.
2. Cf. jedoch John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from eight Aspects*, London, 1959.

dass die Identität seiner Haltung mit der der Rolle nur Illusion war. Daher ist seine Aussage am Ende nicht mehr eins mit den Zitaten, sie ersetzen nicht mehr kommentarlos seine Äusserungen. Er nimmt jetzt Stellung dazu und dagegen. Er setzt die Maske ab und kritisiert sie aus der Distanz als lächerlich irrelevant angesichts des naturwissenschaftlich neu gesehenen Standorts. Obwohl Garga oft im Stück Rimbaud direkt für sich reden lässt, muss doch der Schauspieler, der Garga darstellt, diese Stellen als Zitate charakterisieren, er muss die Anführungszeichen des Texts hörbar machen ; denn Garga spricht ja ganz bewusst durch die von ihm gewählte persona, die eine Sache ausserhalb seiner selbst ist » (p. 37). Als Wirkung dieses Kunstmittels erkennt Klotz zweierlei : eine « genaue und ungewohnte Charakterisierung » der Figur und zugleich eine sprachliche Verfremdung (pp. 37-38) [1]. Abermals ist hier, wie mir scheint, eine Grundfrage vergleichender Literaturforschung im 20. Jahrhundert aufgeworfen. Es dürfte genügen, im deutschen Bereich auf Trakl und Benn, im angelsächsischen auf Pound und Eliot zu verweisen, um das Problem der Deutung und Bewertung einmontierter Zitate, das ja aufs engste mit dem Originalitätsproblem zusammenhängt, in seinen ersten Umrissen sichtbar zu machen.

Die Fülle von Anregungen, die Klotz gibt, ist damit keineswegs erschöpft. In der Tat : Brechts Werk muss als dasjenige in der gesamten modernen deutschen Literatur bezeichnet werden, das die stärksten und vielfältigsten weltliterarischen Beziehungen enthält. Je mehr aus dem umfangreichen Nachlass des Dichters ans Licht tritt, um so mehr festigt sich dieser Eindruck [2]. Viele Texte, die zu den wichtigsten und aufschlussreichsten gehören, standen Klotz daher noch gar nicht zur Verfügung. Das bedeutet nun freilich eine empfindliche Begrenzung seines Buches gerade für den Komparatisten. Es kommt hinzu, dass Klotz die Rückwirkung Brechtscher Werke und Theorien auf die ausländische Literatur, die 1957 längst eingesetzt hatte und in Einzelfällen auch schon nachgewiesen worden war [3], überhaupt nicht berührt. Doch alle diese Einwände liessen sich bei einer Zweitauflage der verdienstvollen Studie leicht beseitigen.

Reinhold Grimm.

1. Cf. dazu ergänzend meine Ausführungen, *op. cit.*, pp. 42-49.
2. Einen ersten Überblick versucht meine Studie *Bertolt Brecht und die Weltliteratur* zu geben. Nürnberg, Verlag H. Carl, 1961.
3. Cf. etwa Geneviève Serreau, *Bertolt Brecht*, Paris, 1955. Klotz kannte das Buch leider nicht.

Adrien Robinet de Cléry. **Rainer-Maria Rilke.** *Sa vie, son œuvre, sa pensée.* Paris, Presses Universitaires de France, 1958. In-8°, 296 p.

Le propos de l'auteur, dans ce beau livre sur Rilke, n'est nullement comparatiste. Il est même le contraire, puisqu'il laisse délibérément de côté, comme nous en avertit l'épilogue, les aspects en quelque sorte extérieurs du sujet : le talent de traducteur, les relations avec Paul Valéry, pour se consacrer uniquement à « Rilke créateur »[1]. Si donc M. Robinet de Cléry se montre ici comparatif, ce serait en somme malgré lui, et pour répondre aux exigences de la matière. Et c'est bien le cas, puisqu'il s'agit, de son propre aveu, en la personne de son auteur, d'un grand constructeur de « ponts » (*pontifex maximus*, disait Valéry en parlant de Goethe).

Suivant une méthode tout à fait traditionnelle, le critique examine successivement la vie, l'œuvre, la pensée. Une grande et visible dilection pour son auteur lui en assure l'accès profond. Parfaitement au courant de tout ce qui a été publié, il cherche cependant à le dépasser et à promouvoir la connaissance et la compréhension de Rilke par une définition et une mise au point rigoureuse des grands problèmes posés, plutôt que par un apport d'inédit. Il est de ceux qui utilisent la méthode biographique sans s'y asservir : ne renonçant pas à tout principe de choix, il ne recherche dans la vie de Rilke que ce qui est de conséquence pour l'ensemble de l'œuvre, il se garde bien d'établir le catalogue des résidences ou des maîtresses, il conclut lui-même au caractère oiseux des discussions sur certaines données, par exemple la laryngite du père de Rilke ou la coupe de cheveux du jeune René-Maria.

Ce discernement assure la liaison et la structure organique des trois parties de l'ouvrage. Observant et notant, dans la vie, le point d'insertion de tel ou tel rameau, le critique en suit le développement productif à travers l'œuvre tout entière et jusque dans les arcanes de la pensée. Il reprend ainsi et cherche à approfondir deux problèmes essentiels du comparatisme rilkéen : les relations avec l'Est et les relations avec l'Ouest, l'influence russe et l'influence française.

Dans la *vie*, ces problèmes s'imposent à son esprit à l'occasion des hérédités et des voyages. Faisant justice à son tour des origines prétendûment aristocratiques de Rilke, prenant position en faveur d'une ascendance paternelle issue d'une longue lignée de paysans tchèques, rattachée à la minorité allemande de Prague par les liens fonctionnarisés d'un loyalisme habsbourgeois, M. Robinet de Cléry montre Rilke s'efforçant de se libérer de cette tension raciale, de parvenir à la pleine disponibilité ethnique, d'assurer l'heureux succès de sa vocation universaliste, en échappant aux pressions amoindrissantes du milieu :

1. M. Robinet de Cléry a d'ailleurs publié un *Rilke traducteur*, à la librairie Georg, Genève, 1956.

le poète s'évade à Munich, puis à Berlin, puis dans un nomadisme sans fin qui fait de lui un « apatride volontaire », un « heimatlos complet ». Mais les affinités slaves n'en subsistent pas moins : réveillées par l'influence de Mme Lou Andréas-Salomé, qui devient pour Rilke un professeur de langue et de poésie russes, une initiatrice aux choses de Russie, un guide pendant le voyage de 1899-1900 à Moscou, Saint-Pétersbourg, en Ukraine, à Kazan, à Yasnaïa-Poliana chez Tolstoï, elles marquent assez profondément la poésie et la pensée de Rilke. Les affinités occidentales prennent conscience d'elles-mêmes sous l'influence de Clara Westhoff, la femme de Rilke, sculpteur de talent, qui oriente son mari vers Rodin, autre influence capitale.

On ne peut pas dire que M. Robinet de Cléry apporte sur tous ces points des nouveautés considérables. Il retouche et nuance les travaux de ses prédécesseurs, auxquels il rend volontiers justice, en particulier ceux de M. J. F. Angelloz. Il essaie de voir les choses d'une manière personnelle et précise. En ce qui concerne la Russie, il note que les images du pays et de la vie russes qui passent dans l'œuvre de Rilke ne sont pas de simples matériaux poétiques, mais qu'elles influent sur la nature même de son mysticisme de jeunesse : la plaine russe est pour lui la préfiguration de l'infini et du divin, en même temps que d'une certaine angoisse, les fleuves grands et puissants, les petits villages pleins de mystère, les ermites solitaires et les foules de pèlerins, les coupoles, les mosaïques des églises lui deviennent des sortes de symboles plus ou moins impénétrables.

En ce qui concerne la France, M. Robinet de Cléry croit qu'on ne saurait exagérer l'importance de l'action exercée par Rodin sur le poète allemand. Il en trouve les preuves, principalement, dans le caractère plastique des *Nouveaux Poèmes*, et dans l'adhésion enthousiaste de Rilke à quelques maximes esthétiques fondamentales : nécessité d'un *travail* acharné, souci de dégager de la réalité des valeurs d'éternité, mais aussi de suivre et de saisir la vie.

Je ne saurais dissimuler, en terminant, que cet excellent ouvrage m'a causé une vive déception. Il y a une autre influence française de première importance dans la vie, l'œuvre et la pensée de Rilke, d'ailleurs bien connue sinon bien comprise, celle de Valéry. M. Robinet de Cléry ne l'ignore pas. Mais il n'en traite à mon sens que d'une manière beaucoup trop épisodique. Vouloir ramener cette influence à un « engouement systématique », interpréter les *Elégies de Duino* et surtout les *Sonnets à Orphée* sans y montrer la présence constante, profonde et efficace de l'auteur du *Cimetière Marin* et de *l'Ame et la Danse*, se contenter de quelques rapprochements trop fragmentaires entre les œuvres de Rilke et les poèmes de Valéry, exposer les conceptions de Rilke sur la mort ou la transformation sans faire intervenir celles correspondantes de Valéry, c'est nier ou négliger des évidences. Il est curieux de constater à quel point les exégètes de Rilke, même français, semblent embarrassés pour donner à cette influence, qui prolonge en somme celle

de Rodin, la place qui devrait lui revenir dans une explication d'ensemble du poète prargois. On me dira que je suis orfèvre. Je ne le crois vraiment pas. Il s'agit seulement de voir ce qui est. A cet égard, le vrai Rilke est encore à faire [1].

Maurice Bémol.

Lucienne Julien Cain. **Trois essais sur Paul Valéry.** Paris, Gallimard, 1958. In-16, 198 p.

On n'échappe pas à la littérature comparée, puisqu'elle est dans la nature des choses. Le fait que la pensée de Valéry ait puisé aux sources les plus diverses et qu'elle ait représenté une des synthèses universelles les plus caractéristiques de son époque ne peut être ignoré d'aucun de ses commentateurs, ne peut pas, en tout cas, ne pas intervenir, sous une forme ou sous une autre, dans toute tentative sérieuse pour mettre en lumière les conditions de cette pensée.

Cela se voit de plusieurs manières dans le livre de Mme Lucienne Julien Cain. La comparaison est naturellement et nécessairement la base de l'essai consacré à *Edgar Poe et Paul Valéry*, dans lequel Mme Cain évoque à son tour cette source capitale de la poétique valéryenne. L'effort comparatif porte principalement sur le sentiment et la conception que les deux poètes ont eus de la poésie. A propos du *Corbeau* et de la *Genèse d'un Poème*, Mme Cain essaie de préciser les différences qui séparent Valéry de Poe et qui constituent l'originalité de celui-là : un souci plus marqué de l'unité de ton et de la filiation entre les strophes. La comparaison est si nécessaire en critique que Mme Cain fait tout naturellement intervenir d'autres points de repère, Baudelaire et Mallarmé par exemple, et, ce qui est plus nouveau, Pouchkine, dont elle cite avec pertinence cette phrase en effet assez valéryenne : « L'ode exclut le travail continu, sans lequel il n'y a rien de grand dans le monde. »

Les essais de caractère général, qui ont pour sujets *L'utilisation du monde sensible* ou *L'être vivant*, particulièrement le premier, relèvent aussi très largement, bien que moins directement, de l'esprit comparatif. Mme Cain, qui a en commun avec la plupart des critiques valéryens, français et étrangers, le souci de ne pas laisser perdre l'héritage critique de Valéry, qui en a retenu notamment la préoccupation des précautions à prendre pour « imaginer un esprit » et singulièrement un esprit du premier ordre, se trouve invinciblement amenée, quand elle veut réduire Valéry à sa plus sévère essence, à situer son aventure spirituelle dans le cadre du XIXe siècle finissant, à replacer sa *Comédie intellectuelle* au sein d'une *Histoire unique des choses de l'esprit* dont il a parfois

1. Cf. notre article sur *Rilke et les influences* dans la *Revue de Littérature comparée* d'avril-juin 1953, et notre conférence sur *Rilke et Valéry*, dans *Variations sur Valéry*, II, Paris, Nizet, 1959.

rêvé lui-même [1]. Il faut bien qu'alors, entre les différents domaines du savoir et du pouvoir humains, les comparaisons se multiplient : Edgar Poe, Rimbaud, Cézanne, Richard Wagner et son *Lohengrin*, écouté à la même époque à Moscou par Vassili Kandinski et par le jeune Valéry à Montpellier, J. K. Huysmans, Proust, Mallarmé, Husserl, Lord Kelvin, Henri Poincaré, Nietzsche, paraissent, et parfois reparaissent, tour à tour, sous le patronage auguste et plus lointain de Goethe et de son *Faust*, de Descartes, de Léonard. Mme Cain croit, en effet, que Valéry fut un des plus prestigieux représentants de cette révision du *mode de notre sensibilité* à laquelle notre époque nous a fait assister, et comme il s'en produit une tous les trois ou quatre siècles. En manifestant la valeur et la signification véritables de cette « technique révolutionnaire de la vision », son essai devient un magnifique ballet d'idées, d'aperçus et d'analogies, d'où se développent à l'infini de mouvantes et profondes perspectives.

Et cette Athikté sait ce qu'elle fait, où elle nous veut conduire. Cette effervescence intellectuelle ne nous laisse pas étonnés et troublés, mais lucides et instruits. Mme Cain, qui a bénéficié de tant d'entretiens et de confidences, nous assure, nous confirme que l'essentiel, touchant Valéry, est de le « regarder regarder », et que son secret est d'avoir su trouver « le plus grand jeu entre les idées et les sens », qu'en somme, tout est dans la sensation, à condition qu'il y ait un esprit pour l'y découvrir.

J'en suis heureux. Il importe surtout à la gloire d'un grand écrivain que le plus grand nombre possible d'admiratrices et d'admirateurs qualifiés redécouvrent perpétuellement son inépuisable valeur. Je regretterai seulement l'absence de toute comparaison avec un contemporain que l'on oppose paradoxalement à Valéry, alors qu'il a comme lui voué toute son existence à la même tâche d'introspection profonde et qu'il est, sans doute, assez représentatif aussi de la révision des valeurs intervenue au xxe siècle, le philosophe des *Données immédiates*, de *Matière et Mémoire* et de *l'Evolution créatrice* : Henri Bergson.

Maurice Bémol.

Gisela Blankenhorn. **Der Kosmopolitismus bei Valéry-Larbaud.** Wiesbaden, Limes Verlag, 1958. In-16, 188 p.

La thèse de littérature comparée sur *Le cosmopolitisme chez Valéry-Larbaud* que Mlle Gisela Blankenhorn a soutenue en 1957 devant l'Université Jean Gutenberg de Mayence, est un solide et intéressant travail.

L'auteur continue les recherches faites par M. Vincent Milligan et

1. A ce sujet, voir notre communication au Congrès d'Oxford de 1954, dans nos *Variations sur Valéry*, II, p. 69, Paris, Nizet, 1959.

qui avaient abouti, dès 1942, à une dissertation new-yorkaise consacrée au même sujet : *Langues et cosmopolitisme dans l'œuvre de Valéry-Larbaud.* Elle s'est crue autorisée à le reprendre, depuis que la publication d'une biographie de Larbaud par G. J. Aubry en 1949 et du *Journal inédit* dans les *Œuvres complètes* (1950-55) a permis de le renouveler par la connaissance de la vie et de la personnalité de l'écrivain. Larbaud ayant vécu son cosmopolitisme autant qu'il l'a écrit et chanté, ce point de vue semble très raisonnable. Pour compléter son abondante documentation bibliographique, Mlle Blankenhorn a donc jugé nécessaire de faire la connaissance personnelle de l'écrivain, de sa famille, de sa bibliothèque. On ne peut que l'en féliciter.

Mlle Blankenhorn a pris grand soin aussi de préciser les limites de son sujet. Il s'agit d'un essai pour définir la place qui revient à son auteur dans la tradition du cosmopolitisme littéraire, à l'exclusion de sujets connexes qui demanderaient des études spéciales, comme « Valéry-Larbaud, intermédiaire français entre les littératures et civilisations étrangères », « La contribution de Valéry-Larbaud à l'échange international des littératures », « Valéry-Larbaud, géographe des civilisations... », « La langue de Valéry-Larbaud ». La conception de Mlle B. a l'avantage de présenter une unité plus rigoureuse. L'extension du travail à tous les aspects comparatifs de l'œuvre de Larbaud aurait peut-être permis une étude plus complète et plus approfondie de son cosmopolitisme. Il est clair toutefois que, dans ce cas, l'ampleur de l'entreprise aurait largement dépassé le cadre d'une « dissertation » de type normal. Et il n'y a pas de raisons, après tout, pour que chaque pays ne fasse pas ses thèses de doctorat à sa façon.

L'ouvrage est clairement et solidement composé. Le cosmopolitisme est d'abord étudié, c'est la première partie, dans la vie ; puis dans l'œuvre, c'est la seconde partie. La troisième tente la synthèse des deux précédentes, en montrant comment peut s'établir assez facilement une identification de Larbaud et de ses personnages à tendance cosmopolite et se dégager une sorte de « doctrine » concernant l'idéal culturel et pédagogique de l'humanisme cosmopolite, l'unité de la culture en Europe occidentale, la littérature universelle et l'humanisme mondial auquel aspire le xxe siècle. Mlle Blankenhorn a bien fait d'orienter clairement son étude par une introduction consacrée à la définition du cosmopolitisme littéraire et à son évolution à travers les âges, depuis la Grèce et Rome jusqu'à nos jours. On voit défiler ainsi Cicéron, Charlemagne, Erasme, Leibniz, J. J. Rousseau, Goethe, Mme de Staël et bien d'autres, ce qui honore beaucoup Valéry-Larbaud, mais risque un peu, toutefois, de l'écraser.

Peut-être est-ce la rédaction du travail qui appellerait le plus de réserves. Non pas qu'elle ne soit parfaitement claire. Mais on souhaiterait parfois plus de nuances dans les appréciations, particulièrement littéraires, plus de pénétration dans les analyses. Il y a beaucoup de connaissances, certes, mais peut-être un peu trop d'érudition hâtive,

ou de seconde main, et imparfaitement assimilée. La docilité à l'égard des critiques patentés est peut-être bien grande. L'enthousiasme pour la cause, très sympathique en soi, diminue peut-être à l'excès, parfois, l'esprit critique. Mais la matière est riche et bien fouillée : quarante-huit pages de notes en témoignent. N'y aurait-il pas eu avantage à incorporer, au moins en partie, la substance souvent très intéressante de ces notes au texte lui-même ? On peut se le demander. Mais il ne faut pas trop exiger d'un travail de début. La maturité du jugement ne vient que trop vite, d'elle-même. Les prémices comparatives de Mlle Blankenhorn sont des plus encourageantes et son livre rendra de précieux services.

Maurice Bémol.

Thomas Bishop. **Pirandello and the French Theater.** (New York Univ. Studies in Romance Languages and Literature, 3). New York Univ. Press, 1960. In-8°, xix + 170 p.

« Pirandello's great role in France is an outstanding example of international theater, a challenging study in comparative literature » : ainsi M. Bishop termine-t-il son essai, et l'on ne saurait mieux souligner, en effet, l'intérêt que présente pour les « comparatistes » le travail qu'il a mené à bien.

Après avoir retracé en quelques mots la biographie de l'auteur sicilien et nous avoir rappelé la chronologie des représentations pirandelliennes en France, M. Bishop aborde l'étude des principaux thèmes du créateur d'*Enrico IV* et des *Sei personaggi in cerca d'autore* : la relativité de la vérité, la multiplicité des « moi » à l'intérieur de chaque personne, le conflit entre l'art et la vie, la forme et l'existence. La morale d'un tel univers ne peut être que relative et pragmatique, orientée vers un seul but : le soulagement des souffrances physiques et spirituelles. Pirandello est profondément pessimiste. Ce qu'il voit derrière les masques que l'homme se plaît à revêtir, ce n'est au fond que bassesse, hypocrisie, mensonge à l'égard de soi. Il ne juge pas : il a pitié.

Dans le théâtre français des années 20, l'influence pirandellienne se fait à la fois sentir chez beaucoup de dramaturges et dans peu de pièces des auteurs considérés : Simon Gantillon, Jean-Victor Pellerin, Henri Ghéon, Gabriel Marcel, Henry Bernstein, Denys Amiel, H.-R. Lenormand, Jean-Jacques Bernard, Michel de Ghelderode. Influence passagère et sporadique. La leçon, bien assimilée, ne porte vraiment ses fruits que durant la décade suivante, chez moins d'écrivains, mais dans un plus grand nombre d'œuvres de chacun d'eux : Marcel Achard, Armand Salacrou, et surtout Jean Anouilh. Après la seconde guerre mondiale, l'existentialisme et ses épigones retrouvent et approfondissent à leur tour un certain nombre de thèmes de l'auteur

sicilien avec Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genêt, pour ne rien dire de dramaturges plus indépendants comme Georges Neveux, Jean Vauthier et le cinéaste Jean Renoir.

Il faut louer M. Bishop de ne pas s'être engagé inconsidérément dans l'étude complexe de ces influences, étude qui donne lieu parfois, chez des chercheurs moins prudents, à un jeu subtil et enivrant. Aucune de celles qui sont proposées ici ne paraît contestable, et l'on approuve par ailleurs l'attitude adoptée à l'égard de Jean Sarment *(Le pêcheur d'ombres)* ou d'Alfred Savoir *(La couturière de Lunéville)* : dans ces deux cas, le simple examen des dates tranche en effet le débat. De même, on ne peut que partager l'opinion selon laquelle un Jules Romains ou un Jean Giraudoux ont été tout au plus encouragés par l'exemple pirandellien à porter au théâtre des problèmes qui étaient leurs depuis longtemps [1].

Toutefois, M. Bishop ne semble pas avoir une connaissance du théâtre italien aussi précise que celle dont il témoigne pour le théâtre français de la même époque. Il confond un peu trop rapidement le courant « grottesco » avec l'école « crepuscolare » (pp. 46-47). Surtout, il paraît ignorer que ces fameux « grotteschi », comme Luigi Chiarelli ou Luigi Antonelli, ont eu en Italie une influence qui rejoignait et épaulait sur bien des points celle de Pirandello (p. 148).

Nous aurions aimé aussi qu'une raison plus profonde à ce succès de Pirandello non seulement en France, mais dans le monde entier, fût trouvée du côté d'une constatation très simple : c'est que l'univers de l'auteur sicilien ressemble étrangement à l'univers baroque, univers théâtral par excellence, où tout est relatif, instable, où les personnalités sont multiples, où la métamorphose est reine ; univers aussi où l'on se préserve de l'angoisse et de l'attrait du vide par la faconde, la prodigalité, l'éparpillement, quitte à abandonner ensuite le siècle et sa « comédie aux cent actes divers » pour se retirer dans les solitudes de la Trappe ou de l'Escurial [2].

Pessimisme et volubilité, sensation que tout n'est qu'apparences, jeux de glace, et cependant goût passionné pour cette immense tricherie que semble être la vie, ne sont-ce pas là des caractéristiques qui résument assez bien notre époque ? M. Bishop, il est vrai, ne se proposait pas d'étudier pourquoi Pirandello a eu une telle influence, mais comment il l'a obtenue. Il ne nous reste donc plus qu'à espérer qu'un autre chercheur s'engage un jour sur le même chemin pour, cette fois, remonter jusqu'à la source d'un aussi important phénomène.

Jean Bastaire.

1. A noter la dédicace, non relevée dans l'ouvrage dont nous rendons compte, d'une petite œuvre en un acte de Jules Romains, *La Scintillante*, offerte par l'auteur en ces termes : « A Luigi Pirandello, cette petite pièce qu'il m'a dit aimer. »

2. Cf. Jean Bastaire, *Pirandello ou la dérision baroque*. Dans *Esprit*, juin 1958.

Gonzague de Reynold. **Mes Mémoires.** T. I. *Documents et portraits. Rêves et souvenirs.* Genève, Éditions Générales, 1960. In-8°, 390 p.

Gonzague de Reynold n'a pas fini de nous étonner : à quatre-vingts ans, après avoir traité en fresque le plus vaste des sujets, l'histoire spirituelle d'un continent, il aborde le plus étroit en apparence : l'autobiographie, — et il parvient à l'élargir aux dimensions d'un siècle et d'une civilisation.

Cette étendue de perspectives nous confondra moins dans les tomes II et III *(Histoire d'une formation et d'une défense ; Les Cercles concentriques : jugements et prévisions)*, où sa vie rejoindra celle de son époque, et où l'on verra un esprit au travail dans un monde en travail[1]. Mais dès ce tome Ier, sa préhistoire, il sait dégager le sens moral, politique, social des rencontres auxquelles l'amènent les événements et les gens de sa famille : les Reynold demi-émigrés du XVIIIe siècle finissant ; cet extraordinaire grand oncle, Philippe de Maillardez, accusé de trahison et qu'il réhabilite, pièces en mains ; des Weck, des Techtermann, libéraux et conservateurs à la fois, fondateurs de sociétés d'art et de littérature longtemps avant leur descendant Gonzague qui sera le pilote de *La Voile latine* auprès de Ramuz, de Cingria.

Il n'a presque jamais besoin de quitter des yeux ses papiers de famille, pour renouveler quelques aspects de la vie européenne du XIXe siècle : sur la confrontation des « patriciats » et des « noblesses » ; sur le Sonderbund, cas exemplaire et souvent incompris, où l'on est tenté de ne voir qu'une de ces guerres de sécession qui jalonnent les siècles ; sur ce réseau complexe dont est tissée l'unité d'un peuple, la moins uniforme des unités ; il exhume, avec Gaston Castella, des lignes d'Engels, révélatrices entre toutes, et qui, selon le regard dont on les lit, condamnent la Suisse ou lui fixent sa mission.

Mais au milieu de ce panorama intellectuel, il ne perd jamais de vue les vivantes figures de son arbre généalogique, pittoresques comme des personnages des *Scènes de la Vie de province*, martiales comme ceux des *Scènes de la vie militaire*, et dignes, par surcroît, d'illustrer les *Études philosophiques*. Quant à l'enfant de Cressier-sur-Morat, est-il besoin de dire comment il en parle ? On sait, depuis les *Confessions*, quel souvenir gardent les hommes, en Suisse, des enfants qu'ils furent.

Pierre Moreau.

1. Depuis que ces lignes ont été écrites, le tome II a paru, en décembre 1960. Il va de « la prise de conscience d'une personnalité » aux débuts littéraires. On y verra naître, chez un jeune Fribourgeois des environs de 1898, l'idée de la double Bourgogne : cisjurane et transjurane, et le sentiment d'appartenir par elles à un carrefour de l'Europe.

BIBLIOGRAPHIE

AVEC QUELS LIVRES LES ESPAGNOLS APPRENAIENT LE FRANÇAIS

(1520-1850)

(Suite).

II. VOCABULAIRES ET DICTIONNAIRES

1520

82. Vocabulario para aprender Franchés, Espannol y Flamincp. — Vocabulaire pour apprendre Frãchoys, Espagnol et Flaming. — Vocabulare om leerene Walsh, Spaensch ende Vlaemsch. 1 vol. in-4°, 20 ff. oblong. Willem Vorsterman. Anvers.

(Cité par Foulché-Delbosc : *Bibl. Hisp. Franç.*, 1912, n° 8, p. 16, d'après Brunet, t. V, col. 1340.)

(Une réimpr. avec de très légères différences est, datée le 24 mai 1530, par Vorsterman. A partir de 1604, on peut signaler plusieurs réimpr. de Trogney à Anvers : 1634, 1636, 1640, 1646.)

1531

83. Quinque linguarum vocabulista (Latin, Italien, Français, Espagnol, Allemand). 1 vol. in-4°. P. Ulhart, Augspurg. — Brit. Mus. C. 33. f. 17.

1534

84. Dictionarium quinque linguarum ; Latin, Neerlandais, François, Espagnol et Italien. Stelsius. Anvers.

(Cité par Peeters-Fontainas : *Bibliog. impr. esp. Pays-Bas* : n° 412 *b*, p. 243.)

1535

85. Sex linguarum Latinae, Gallicae, Hispanicae, Italicae, Anglicae et Teutonice (*sic*), dilucidissimus dictionarius mirũ quam utilis ne dicam necessarius omnibus linguarum studiosis.
1 vol. (14,5 × 10) 85 ff. n/ch.

(Une édition s. d. de P. Ulhardus (Augsbourg) existant au Brit.

Mus. est datée hypothétiquement par H. Thomas : *Short Title Catalogue*. On peut trouver un exemplaire de l'édition de 1541, sans lieu d'impression, à la B. N. de Madrid : R-10199).

[Réimpr. Venise 1541, Nürenberg 1548, 1549 ; Venise, 1563.]

1548

86. Dictionnaire des huit langages : c'est à savoir : Grec, Latin, Flamen, François, Espagnol, Italien, Anglois et Aleman : fort utile et nécessaire pour tous studieux et amateurs des lettres. 1 vol. (10,5 × 8) 111 ff. s/ch. Pasquier le Tellier. Paris. — B. N. Madrid : R-188894.

(Déjà présenté comme « nouvellement imprimé à Paris. Corrigé et revu », mais nous n'avons pu trouver aucune trace de l'édition antérieure.)

Rééd. Paris, 1552 : B. N. Paris : Rés. X-1741.

(Baudrier : *Bibliogr. Lyonnaise* cite une éd. de Michel Jove en 1558.)

1550

87. Calepino (Ambrosio). Dictionarium, quanta maxima fide ac diligentia fieri potuit, accurate emendatum, multisque partibus cumulatum. Adiectae sunt latinis dictionibus, Hebrae(ca)e, Graecae, Gallicae, Ital(l)icae, Hispanicae et Germanicae. 2 vol. (37 × 23) 1004-862 pp. Seb. Gryphium. Lyon. — B. Academia de la Lengua. Madrid : 15-1-13, 14.

(Une éd. J. Macaeum. Lutetiae 1578. 1 vol. 1374 pp. B. N. Paris : X-259.)

1551

88. Vocabulaer in vier sprachen : Duytsch, François, Latyn ende Spaensch. (Le titre se répète en français, en latin et en espagnol). 1 vol. in-4°, 84 ff. s/ch. B. Gravius. Louvain.

(Cité par Peeters-Fontainas : *Bibliogr. des impressions espagnoles des Pays-Bas*, p. 337, n° 315.)

(D'autres éd. : Louvain 1556, Anvers 1569, 1596, Bruxelles 1624.)

1558

89. Vocabulaire en quatre langues, Françoise, Latine, Italienne et Espaignole très utile à tous ceulx qui les vouldront aprendre très vite. (Ce titre se répète en latin, en italien et en espagnol.) 1 vol. (20 × 13) 200 pp. B. Gravius. Louvain.

(Cette première éd. citée par Peeters-Fontainas : *Bibliogr. des impressions esp. des Pays-Bas.*)

Ed. de 1678. B. N. Madrid : R-17916.

1558

90. Dictionarium, Colloquia sive formulae quatuor Linguarum, Belgicae, Gallicae, Hispanicae, Italicae. 1 vol. in-8°, 176 ff. Jean Withage. Anvers.

(Cité par Peeters-Fontainas : *Bibl. impr. esp. Pays-Bas*, n° 317, p. 33.)

(Réimpr. : Anvers 1565, 1568, 1569, 1573, 1596 et 1600 ; Gand 1568 ; Rotterdam 1608 ; Bruxelles 1624 et 1650.)

1558

91. Colloquia et Dictionariolum octo linguarum : Latinae, Gallicae, Belgicae, Teutonicae, Hispanicae, Italicae, Anglicae et Portugalicae. — Colloques et Dialogues avec un Dictionnaire en huict languages : Latin, Flamen, François, Allemand, Espagnol, Italien, Anglois et Portuguez. 1 vol. (13 × 9) 300 pp. oblong. Jean Withage. Anvers.

(Cité par Peeters-Fontainas). Ed. Delft 1598 : B. N. Madrid : R-13673 ; Ed. Anvers 1631 : B. N. Paris : X-9067.

(Réimpr. : Amsterdam 1580, 1613, 1623, 1631 ; Delft 1598, 1605, 1631 ; Flessingue 1613 ; Bibliothèque de l'Arsenal (Paris) : 8. B. L. 163 ; Anvers 1662 : B. N. Paris : X-6106.)

1558

92. Diccionario, Coloquios, o Diálogos en cuatro Lenguas, flamenco, francés, español y italiano. Con las Conjugaciones, y Instrucciones, en que se contiene la manera de bien pronunciar y leer dichas lenguas. Obra muy provechada para todos los mercaderes y otros de cualquier estado que sean. — Dictionnaire Colloques, ou Dialogues, en quatre Langues flamen, françois, espaignol et italien... etc. 1 vol. in-16° oblong. Jean Withage. Anvers.

(Cité par Foulché-Delbosc. *Bibliogr. Hisp.* 1912, p. 100.)

(Réimpr. Anvers 1571 ; Douay 1560, 1569 ; Amsterdam 1580, etc. ; Amsterdam (s. d.). Bibliothèque de l'Arsenal (Paris) : 8 : B. L. 1402.)

1565

93. Liaño ou Ledel (Jacques de). Vocabulario de los vocablos que más comúnmente se suelen usar, puestos por ordē del Abecedario en Frācés y su declaración en Español. 1 vol. (14,5 × 9,5) 63 ff. Impr. de Francisco de Cormellas y Pedro de Robles. Alcalá de Henares. — B. N. Madrid : R-9784 ; Brit. Mus. : C. 63, d 11.

1568

94. Meurier (Gabriel). Coloquios familiares muy convenientes y más provechosos de cuantos salieron hasta agora para qualquiera qualidad de personas desseosas de saber hablar y escribir Español y Francés. 1 vol. (14 × 10) 128 pp. Jean Waesberge. Anvers. — B. N. Paris : Rés. X-2088.

1572

95. Calepinus (Ambroise). Dictionarium in quo latinis dictionibus adiectae sunt Graecae, Gallicae, Italicae, Hispanicae. 1 vol. (37,5 × 22) 1.298 pp. Vve et Suc. de J. Stelfii. Anvers. — B. N. Madrid : 2/64111.

1576

96. Colloques ou Dialogues avec un Dictionnaire en six langues : Flamen, Anglois, Alleman, François, Espagnol et Italien. 1 vol. in-8°, 224 pp. oblong. H. Heydrickx. Anvers.

(Cité par Peeters-Fontainas : *Bibl. impr. esp. Pays-Bas* : n° 336, p. 34.)

(Réimpr. avec de légères différences : Anvers 1579, 1583, 1584, 1586.)

1577

97. Junio (Hadriano). Nomenclator omnium rerum propia nomina variis linguis explicata indicans. (Latin, grec, belge, français, italien, espagnol et anglais). 1 vol. (16,5 × 11) 570-64 pp. Chr. Plantini. Anvers. — B. N. Paris : X-9177 ; B. N. Madrid : R-20075.

(Réimpr. 1583, Francfort 1591, 1596, 1602, 1606, 1619.)

1578

98. Calepinus (Ambroise). Dictionarium... Adjectae sunt latinis dictionibus... gallicae,... hispanicae... 1 vol. (39 × 26) 1.374 pp. J. Macaeum. Paris. — B. N. Paris : X-259.

1579

99. Colloquia cum Dictionariolo sex linguarum Teutonicae, Anglicae, Latinae, Gallicae, Hispanicae et Italicae. 1 vol. in-8°, 240 pp. oblong. H. Heyndrickx. Anvers.

(Variante de l'antérieur avec le latin au lieu du flamand.)

(Cité par Peeters-Fontainas. *Ibid.*, n° 337, p. 34.)

1583

100. Calepinus (Ambroise). Dictionarium... additamenta Pauli Manutii... in hac postrema editione... singulis vocibus latinis italicas, gallicas et hispanicas interpretaciones inseri curavimus. 1 vol. in-folio. 365 ff. D. Nicolinum. Venise. — B. N. Paris : Rés. X-177.

1586

101. Colloquia et Dictionariolum septem linguarum Belgicae, Anglicae, Teutonicae, Latinae, Italicae, Hispanicae, Gallicae. 1 vol. (11 × 9) 277 pp. oblong. J. Trognesius. Anvers. — B. Academia de la Lengua. Madrid : 17-xi-71 ; Ed. de Liège 1610 : B. N. Paris : X-15338.

(Réimpr. : Liège 1589, 1591, 1595, 1600, 1610 ; Leiden 1593 ; Francfort 1595 ; Anvers 1616, etc.)

1586

102. Calepinus (Ambroise). Dictionarium decem linguarum ubi latinis dictionibus Hebrae, Graecae, Gallicae, Italicae, Germanicae et Hispanicae itemque nunc primo et Polonicae, Ungaricae atque Anglicae adiectae sunt. 2 vol. (37 × 24) II, 1153 pp. E. Michel. Lyon. — B. N. Paris : X-260 ; Ed. 1594 s/l. B. N. Madrid : 2/63918-9.

(Réimpr. : 1598, 1634.)

1596

103. Decimator (Henricus). Tertia pars Sylvae vocabulorum et phrasium... Editio nova... 1 vol. (18 × 10) 1050 pp. M. Lantenbergerus. Leipzig. — B. N. Paris : X-15210.

(Les deux premières parties ne contiennent pas des mots espagnols.)

1599

104. Hornkens (Henrico). Recueil de Dictionnaires François, Espaignolz et Latins. — Recopilación de Diccionarios Franceses, Españoles y Latinos. — Congesta Dictionariorum Gallicorum, Hispanicorum et Latinorum. 1 vol. (25 × 17) 552 pp. Rutger Velpius. Bruxelles. — B. N. Paris : X-2587 ; B. N. Madrid : 3/51233.

XVI^e siècle

105. Dictionnaire Latin, Français, Espagnol, Italien, Anglais, Allemand. 1 vol. (18 × 10) 105 ff. L'exemplaire de la B. N. Paris : Rés. X-2669, le seul que nous avons pu trouver, manque des premières feuilles.

1604

106. Palet (Ioan). Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa. — Dictionnaire très ample de langue Espagnole et Françoise. 1 vol. (17 × 10,5) 260 ff. n/ch. Mathieu Guillemot. Paris. — B. N. Paris : Rés. p. X-2 ; B. N. Madrid : R-23641.

(Une 2^e éd. Velpius, Bruxelles, 1606-1607.)

1605

107. Calepinus (Ambroise). Dictionarium undecim linguarum : Latina, hebraica, graeca, gallica, italica, germanica, belgica, hispanica, polonica, ungarica et anglica. 2 vol. (40 × 25) 1590 pp. Henricpetrus. Bâle. — B. N. Paris : X-263-264 ; B. Academia de la Lengua, Madrid : 4-I-14-47-3.

(Dans le prologue de la 2^e partie de ce livre on fait allusion à une première éd. en 1544, mais il s'agit probablement d'un Calepino qui ne contenait pas encore les onze langues. C'est bien possible pourtant qu'il y ait des impressions antérieures à 1605 de cet ouvrage. Quant aux impressions postérieures, il faut citer au moins une autre éd. de Bâle en 1627. — B. N. Madrid : 3/49439 ; B. N. Paris : X-265.)

1605

108. Decimator (Henricus) et Megiser (Hieronymus). Sylva Vocabulorum et Phrasium octo linguarum : Hebrae, Graeca, Latina, Italica, Gallica, Hispanica, Germanica et Belgica... Proversia et sententiae complurium linjuarum. 1 vol. (33 × 19) 4 parties : 303, 578, 706, 770 pp. Hennigi Grossi. Wittebergae. — B. N. Paris : Rés. X-3 ; B. N. Madrid : 1/22618.

1606-1616

109. Victor (Hierosme). Tesoro de las tres lenguas Española, Francesa e Italiana. Thresor des trois langues Espagnole, Françoise et Italienne, auquel est contenue l'explication des trois respectivement l'une par l'autre, divisé en trois parties. Le tout recueilli des plus célèbres Auteurs qui jusques ici ont escrit aux trois langues Françoise, Espagnolle et Italienne. 3 vol. (25 × 16) 570, 420, 504 pp. 1^er vol. 1606 : Jacques Crespin. 2^e et 3^e 1616 : P. de la Rovière. Cologne. — B. de l'Arsenal. Paris : 4° B. L. 580.

(Réimpr. : Ph. Albert, Genève 1609 ; Crespin, Cologne 1627 ;

Crespin, Genève, 1627, 1637, 1644 ; Ph. Albert, Genève 1660 ; A. et S. de Tournes, Cologne, 1671 ; *ibid.*, Genève 1671.)

1607

110. Oudin (César). Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thrésor des deux langues françoise et espagnole. 1 vol. (22,5 × 16) 544 et 434 pp. Marc Orry. Paris. — B. N. Paris : X-2694 ; B. Facultad Filosofía y Letras, Madrid : 44-3, Ou-2c EF.
(Réimpr. : Paris 1616, 1621, 1645, 1650 et 1660. Les trois dernières par son fils Antoine.)

1608

111. Oudin (César). Diálogos muy apazibles escritos en lengua española y traduzidos en francés. — Dialogues très plaisants, écrits en langue espagnolle et traduicts en françois, avec des annotations françoises ès lieux necessaires pour l'explication de quelques difficultez espagnolles. 1 vol. (16,5 × 9,5) 167 pp. Marc Orry. Paris. — B. N. Paris : 8° X-12473 ; B. N. Madrid : R-12377.
(Réimpr. : Bruxelles 1611, 1625, 1663, 1675, etc. ; Paris 1622.)

1609

112. Calepinus (Ambroise). Dictionarium octolingue in quo Latinis dictionibus Hebrae, Graecae, Gallicae, Italicae, Germanicae, Hispanicae, atque Anglicae adiecta sunt. 2 vol. (23 × 23) 796 + 809 pp. Cologne. — B. N. Paris : X-266 ; B. N. Madrid : 3/39289-90.
(Réimpr. : Genève, 1620.)

1611

113. Le Dictionnaire des six langues, c'est à savoir Latin, Flamen, François, Espagnol, Italien et Anglois. 1 vol. (11 × 8) 109 pp. C. Le Villain. Rouen. — B. N. Paris : X-9068.
(Réimpr. : Rouen 1631 ; Bibliothèque Sainte-Geneviève (Paris) : 8° X-312).

1616-1617

114. Oudin (C.), Nicot. La Crusca et autres : Le Thrésor des trois langues Espagnole, Françoise et Italienne, auquel est contenue l'explication de toutes les trois, respectivement l'une par l'autre. 3 vol. (23 × 15) 285 + 210 + 247 ff. n/ch. Samuel Crespin et Pierre de la Rovière. Cologne. — B. N. Madrid : 1/2055-57 ; Bibliothèque Mazarine (Paris) : A². 10201. Éd. 1627. B. N. Paris : 8° X-3286.
(Réimpr. : Genève 1627, Cologne 1671, etc.)

1617

115. Minsheu (John). Ductor in Linguas cum illarum harmonia et Etymologiis, Originationibus, Rationibus, Derivationibus in omnibus his Undecim Linguis : 1. Anglica, 2. Cambro-Britanica, 3. Belgica, 4. Germanica, 5. Gallica, 6. Italica, 7. Hispanica, 8. Lusitanica, 9. Latina, 10. Graeca, 11. Hebrea. 1 vol. (40 × 24) 544 pp. J. Browne. Londres. — B. N. Paris : X-660 ; B. N. Madrid : 2/62387.

1618

116. Calepinus (Ambroise) et Farnesius (Henri). Dictionarium septem linguarum (Hebraicae, Graecae, Latinae, Italicae, Germanicae, His-

pacae et Gallicae). 1 vol. (30 × 22,5) 476 + 16 + 56 ff. — 95 pp. Ioannem Guerilium. Venise. — B. N. Madrid : 3/20325 ; Éd. 1673. B. N. Paris : X-315.

(Il s'agit d'une sixième éd. mais probablement la première avec la collaboration de H. Farnessi et de Philippo Ferrario.)

1618

117. La nomenclature et les dialogues familiers enseignans les langues françoise, italienne et espagnole. 1 vol. Estienne de Loyson. Paris. — B. Arsenal, Paris : 8° B. L. 1118.

1619

118. Luna (Juan de). Diálogos familiares, en los quales se contienen los discursos, modos de hablar, proverbios y palabras españolas más comunes, muy útiles para los que quieren aprender la lengua castellana. — Dialogues familiers... 1 vol. (12 × 8) 591 pp. Michel Daniel. Paris. — B. N. Paris : X-14781.

(Réimpr. : Bruxelles 1625, Paris 1660.)

1629

119. Clavel : Nomenclatura Italiana, Francesa y Española. 1 vol. in-8°. Venise. — B. Mazarine. Paris : 20280c.

1639

120. Trogney (César). El Grande Diccionario y Thesoro de las tres lenguas Española, Francesa y Flamenca, con todos los nombres de los Reynos, Ciudades y lugares del Mundo. — Le Grand Dictionnaire et trésor des trois langues, François, Flameng et Espaignol... — Den grooten Dictionaris vande twee talen... 1 vol. (18,5 × 14,5) 564 ff. n/ch. C. Trogney. Anvers. — B. N. Madrid : R-8656.

1641

121. Comenius (J. A.). Janua linguarum reserata quinque linguis, sive compendiosa Methodus Latinam, Gallicam, Italicam, Hispanicam et Germanicam. 1 vol. (17,5 × 11) 863 pp. L. et D. Ezelvier. Amsterdam. — Éd. 1661 : B. N. Paris : X-9206.

1642

122. Thrésor des trois langages François, Espagnol et Basque, œuvre bonne et necessaire a qui désire converser en ces langages. (Cité par Foulché-Delbosc : *Bibl. Hispanique*, 1913, n° 1371, p. 164. 2ª éd. 1648, 1 vol. (13,5 × 9,5) 120 pp. oblong. P. Fauvet. Bayonne. — B. N. Paris : Rés. X-1940. Une éd. sans date : B. N. Madrid : 3/11296. B. N. Paris : Rés. X-2044.

(Une autre réimpr. en 1684.)

1642

123. Lacavalerie (Pierre). Diccionario Castellano. — Dictionnaire François. — Dictionari Catalá. 1 vol. in-12° 8 ff. Pere Lacavalleria. Barcelona. — B. N. Paris : Rés. X-2086.

(Réimpr. : 1647, 1649.)

1645

124. Oudin (Antoine). Le Tresor des deux langues Espagnolle et Françoise de César Oudin. Augmenté sur les Memoires de son Autheur. Outre un bon nombre de dictions et de Phrases, avec une seconde partie toute nouvelle, beaucoup plus ample qu'auparavant. 2 vol. in-4°. Antoine de Sommaville. Paris. — B. N. Paris : X-2698.

(Réimpr. Mommarte, Bruxelles 1650, 1660.)

1647

125. Oudin (Antoine). Nomenclature Françoise et Espagnole. 1 vol. (13,5 × 7) VII-348 pp. A. de Sommaville. Paris. — B. N. Paris : X-14227 ; Éd. 1697 : B. N. Madrid : 2/52077.

1647

126. Oudin (Antoine). Recueil des phrases adverbiales et autres locutions qui ont le moins de rapport entre les deux langues espagnole et françoise. 1 vol. (17 × 11) 119 pp. A. de Sommaville. Paris. — B. N. Paris : X-14228.

1650

127. Oudin (Antoine). Dialogues fort récréatifs composez en espagnol et nouvellement mis en Italien, Allemand et François. 1 vol. (17,5 × 11). A. de Sommaville. Paris. — B. N. Paris : X-14779.

Réimpr. : Rome 1664 (B. N. Madrid : R-11086 ; Bibliothèque de l'Arsenal (Paris) : 8 : B. L. 32.719), Venise 1665, etc.

1650

128. Anthologie ou Conférence des Proverbes françois, italiens, espagnols, etc MS. in Folio.

(Cité par Viñaza : *Bibl. Hist. de Filol. cast.* : p. 1463.)

1656

129. Garnier (Ph.), Donati (Luc.) et Fernández (Marcos). Gemmulae Linguarum, Latinae, Gallicae, Italicae et Hispanicae. 1 vol. (22 × 15) 231 pp. L. et D. Ezelvier. Amsterdam. — B. N. Paris : X-25485.

1656

130. Garnier (Ph.), Fernández (M.), Donati (L.). Dialogues en quatre langues, françoise, espagnole, italienne et allemande. 1 vol. (20 × 15) 231 pp. L. et D. Ezelvier. Amsterdam. — B. N. Paris : X-25482.

1656

131. Garnier (Ph.), Fernández (M.), Donati (L.), Glasemaker (J. H.). Dialogues en quatre langues, françoise, italienne, espagnole et flamande. 1 vol. (20 × 15) 231 pp. L. et D. Ezelvier. Amsterdam.

(Cité par Foulché-Delbosc : *Bibliog. hisp.* 1913, p. 202, n° 15115.)

1659

132. Julliani. Nomenclature du Sieur Julliani qui contient les mots exacts et choisis pour apprendre les Langues Françoises, Italiennes et Espagnoles, ensemble les Dialogues familiers où sont expliquez les

sept Arts libéraux du mesme Autheur. Utile et nécessaire à ceux qui veulent parler et écrire correctement en ces Langues. 1 vol. (16,5 × 11) 83-63 pp. J.-B. Loyson. Paris. — B. N. Paris : X-14221.

(De nouvelles éd. en 1668, 1673.)

Cf. la *Nomenclature* anonyme de 1618 signalée au n° 117.

1659

133. Fabri (Philemon). Dialogues en cinq langues : espagnole, italienne, latine, françoise et allemande, composés premièrement par Philippe Garnier et maintenant mis en meilleur ordre et accommodés au langage du temps. 1 vol. (15,5 × 8) 293 pp. Hér. de E. Zetzner. Strasbourg. — B. N. Paris : X-14784.

1661

134. Huillery (François). Vocabulario para fácilmente et brevemente deprender a leer, escrebir y hablar la Lengua Castellana con algunas curiosidades. — Vocabulaire pour apprendre aisément et brièvement à lire, escrire et parler la Langue Espagnolle, Avec quelques autres curiosités. 1 vol. (14 × 8) 171 pp. Pierre Variquet. Paris. — B. N. Paris : X-26516.

1664

135. Franciosino (Lorenzo), Longchamp (Alexandre), Firenze (Angelo Da). La Novissima Grammatica delle tre Lingue : Italiana, Francese et Spagnola, l'Interprete Sinottico delle tre lingue et les « Ragionamenti famigliari ». 1 vol. (13,5 × 7) 420 pp. Combi et La Nou. Venise. — B. Facultad de Filosofía y Letras, Madrid.

(Il n'y a pas de grammaire française comme on pourrait le croire par le titre, mais la deuxième partie du livre contient des « colloques » qui en font un ouvrage pratique de conversation franco-espagnole).

(Cité par Foulché-Delbosc (British Museum : 12943-a-10.)

Il y a une autre réimpr. de Milan 1667 citée par Palau : « Manual del Librero », mais la plus ancienne que nous avons pu avoir dans nos mains est celle de 1669).

(Des réimpr. plus récentes : Bologne 1671 (B. N. Madrid : 2/48023), 1673, et Bruxelles 1747.)

1701

136. Maunory (Guillaume de). Grammaire et Dictionnaire François et Espagnol. 1 vol. (12,5 × 8,5) 327 pp. Vve de Cl. Barbin. Paris. — B. N. Paris : X-14225 ; B. N. Madrid : 3/4413.

(Malgré son titre, nous insérons ce livre parmi les dictionnaires car la grammaire est seulement espagnole.)

1704

137. Grammaire et Dictionnaire François et Espagnol nouvellement composés à l'usage de la Cour d'Espagne. 1 vol. (12,5 × 8,5) 88 + 247 + 346 pp. Fr. Foppens. Bruxelles. — Incomplet à la B. N. Paris : X-14226.

(Réimpr. anonyme, augmentée et corrigée, de la grammaire de Maunory, signalée au n° précédent.)

1705

138. Sobrino (Francisco). Dictionnaire nouveau des langues Françoise et Espagnole. — Diccionario nuevo de las lenguas Española y Francesa. « El más copioso y el mejor que ha salido hasta aora (*sic*), en que se contiene la explicación del Español en Francés y del Francés en Español, en dos partes, con muchas frases y maneras de hablar particulares sacadas de diferentes graves autores españoles etc. » 1 vol. (25,5 × 18) 14 ff + 376 + 460 pp. Fr. Foppens. Bruxelles. — B. N. Paris : X-2700-2701 ; B. N. Madrid : 3/42977.

(Réimpr. : Bruxelles 1720, 1721, 1732, 1735, 1744, 1745, 1760 ; Lyon 1791 ; Paris 1863.)

1708

139. Sobrino (Francisco). Dialogues nouveaux en Espagnol et François, avec beaucoup de proverbes, et des explications de plusieurs façons de parler, propres à la Langue Espagnole ; la construction de l'Univers, les principaux termes des Arts et des Sciences, avec une Nomenclature à la fin. — Diálogos nuevos en Español y Francés, etc. 1 vol. (15 × 9) 356 pp. Fr. Foppens. Bruxelles. — B. N. Paris : X-14785. Éd. 1724 : B. N. Madrid : 3/24497.

(Réimpr. : Bruxelles 1724, 1727, 1732, 1735, 1737, 1738, 1747, 1754.)

1720

140. Sobrino (Francisco). Secretario Español, enseñando la manera de escrivir cartas españolas según el estilo moderno, esplicadas en Francés. — Secretaire Espagnol, enseignant la manière d'écrire des lettres espagnoles, selon le stile moderne, expliquées en François. 1 vol. (16 × 9) 352 pp. Fr. Foppens. Bruxelles. — B. N. Paris : Z-16249 ; B. N. Madrid : 2/28540.

(Réimpr. : Bruxelles 1732, 1747, 1751.)

1728

141. La Torre y Ocón (Francisco de). El Maestro de las dos Lenguas : Diccionario Español-Francés y Francés-Español. 2 vol. (24 × 17) 531-500 pp. Juan de Ariztía. Madrid. — B. N. Madrid : 3/50590-1.

1744

142. Herrero (Antonio María). Diccionario Universal Francés y Español. Más copioso que cuantos hasta ahora se han visto, el qual contiene todos los términos usados en la Lengua Francesa, con las frasses y locuciones propias, y figuradas de todos estilos, y refranes y todo lo necesario para la perfecta inteligencia de dicho idioma. 1 vol. (20 × 14,5) 977 pp. Imprenta del Reyno. Madrid. — B. Facultad de Filosofía y Letras, Madrid : 44-3/H-49 a F. E.

1745

143. Séjournant (Nicolas de). Nouveau Dictionnaire espagnol-français et latin. 2 vol. (25 × 18) 1088 + 520 pp. Ch. Ant. Jombart. Paris. — B. N. Madrid : 3/45021-2. Ed. 1759, B. N. Paris : X-2709-2710.

(Réimpr. Paris, 1775.)

1761

144. González de Mendoza (Nicolás). Diccionario general de las dos lenguas : Española y Francesa. Es diferente en el método a todos los que hasta ahora se han dado al Público... y ofrece completa satisfacción en la segunda parte donde se harán patentes todas las voces que tiene la lengua francesa de que carece la española, así como en ésta las que tiene la española de que carece la francesa. 3 vol. (19 × 14,5) 368 + 566 + 468 pp. A. Ortega. Madrid. — B. N. Madrid : 2/46482-4.

1769

145. Cormón (Francisco). Sobrino aumentado o Nuevo Diccionario de las Lenguas Española, Francesa y Latina. Compuesto de los mejores diccionarios que hasta ahora han salido a luz, dividido en tres tomos : los dos primeros contienen el Español explicado por el Francés y el Latín, y el tercero el Francés explicado por el Español y el Latín, con un diccionario abreviado de Geografía. — Nouveau dictionnaire de Sobrino, français, espagnol et latin... 3 vol. (26 × 19) 589 + 698 + 613 pp. Frères Tournes. Anvers. — B. N. Paris : X-2714-2716 ; B. N. Madrid : 3/44658-60.

(Réimpr. : Anvers, 1776, 1789.)

1771

146. Broch (Joseph). Promptuario trilingüe en el que se manifiesta con toda claridad todas las vozes que generalmente sirven para el Comercio Politico y sociable en los tres Idiomas, Cathalán, Castellano, y Francés. 1 vol. (11 × 14) 118 pp. Pablo Campins. Barcelona. — B. N. Madrid : 2/41207.

1776

147. Capmany (Antonio). Arte de traducir el Idioma Francés al Castellano. Con el vocabulario lógico y figurado de la frase comparada de ambas lenguas. 1 vol. (20,5 × 14) 200 pp. Antº de Sancha. Madrid. — B. part. de M. Gonzalo Suárez. Madrid. Éd. Salvá, Paris 1835. B. N. Paris : X-22178.

(Réimpr. : Barcelone 1825.)

(Cet ouvrage fut revu et augmenté par Antº Alcalá Galiano et Vicente Salvá qui le publia à Paris, chez Hacquenois en 1835.)

1790

148. Gattel (Claude Marie). Nouveau Dictionnaire Espagnol-Français, Français-Espagnol, avec l'interprétation latine de chaque mot. 4 vol. (22 × 14) de 500 à 600 pp. chaque vol. Bruyset Frères. Lyon. — B. N. Madrid : 5/4645-48. Éd. 1803 (2 vol.) B. N. Paris : X-2704-2705.

1798

149. Gattel (Claude Marie). Nouveau Dictionnaire de Poche François-Espagnol. Rédigé d'après les meilleurs Lexicographes des deux Nations ; enrichi des Conjugaisons des Verbes Espagnols, tant réguliers qu'irréguliers. — Nuevo Diccionario portátil Español y Francés... 2 vol. (13 × 13) 392 et xxxix-550 pp. à trois col. Et une autre impr.

en 2 vol. (11 × 14) oblong. à quatre col. de la même date et Imprimerie. Bossange, Masson et Besson. Paris. — B. N. Paris : X-14229-14230 ; B. N. Madrid : 3/23095-6.

(Réimpr. : 1806, 1813.)

1800-1803

150. Cormon (J. L. Barthélemy). Dictionnaire portatif et de prononciation Espagnol-Français et Français-Espagnol à l'usage des deux nations. Diccionario portátil y de pronunciación Español-Francés, etc. 2 vol. (19 × 12,5) 776-692 pp. B. Cormon et Blanc. Lyon. — B. N. Paris : X-14815-14816 ; B. N. Madrid : 2/40662-3.

1805

151. Capmany (Antonio). Nuevo Diccionario Francés-Español. En este van enmendados, corregidos, mejorados, y enriquecidos considerablemente los de Gattel, y Cormón. 1 vol. (21 × 14) 794-54 pp. Sancha. Madrid. — B. Real Academia Española. Madrid : 23-v-62.

1809

152. Beaume (Pierre). Vocabulaire Français-Espagnol à l'usage des deux Nations. Précédé d'un petit Traité de Prononciation, d'un Abrégé de Grammaire Espagnole et terminé par des Dialogues familiers, suivis d'un tableau comparatif des monnaies Françaises et Espagnoles. 1 vol. (10 × 13) 127 pp. oblong. P. Beaume. Bordeaux. — B. N. Paris : X-14232.

(Il s'agit de la quatrième éd. Nous n'avons pas trouvé de référence aux éd. antérieures. Réimpr. : 1811, 1823.)

1810

153. Navas (Lorenzo de). Diccionario manual Español-Francés de los nombres de pertrechos y efectos de armamento de los navíos de guerra, a los quales se han añadido algunas otras voces usadas en la Marina. — Dictionnaire portatif Français-Espagnol des noms des effets et ustensiles d'armement des vaisseaux de guerre. 1 Manuscrit 65-85 ff. Real Armada de Cádix.

(Cité par Viñaza : *Bibl. Hist. Filol. Cast.* col-1887.)

1812

154. Nuñez de Taboada (Melchor Manuel). Dictionnaire Français-Espagnol et Espagnol-Français, plus complet et plus correct que tous ceux qui ont été publiés jusqu'à ce jour y compris celui de Campany. 2 vol. (20 × 12,5) 964-1429 pp. Brunot-Labbé. Paris. — B. N. Paris : X-14240 ; B. N. Madrid : 1/17675-6.

(Réimpr. : Paris 1820, 1826, 1827, 1830, 1833, 1840, 1845, 1849, 1851, etc.)

1815

155. Hamonière (G.). Le nouveau Guide de la Conversation, en Espagnol et en Français. (Contenant un Vocabulaire, des dialogues et des idiotismes.) 1 vol. (13 × 9) VI-215 pp. Th. Barrois. Paris. — B. N. Paris : X-14792.

(2e éd., 1823.)

1820

156. Hamonière (G.). Nouveau Dictionnaire de Poche François-Espagnol et Espagnol-François. — Nuevo Diccionario de Faltriquera Francés-Español y Español-Francés. 2 vol. (13 × 9) 228 et 342 pp. Th. Barrois, fils. Paris. — B. N. Paris : X-26171-26172 ; B. N. Madrid : 5/10883.

1823

157. Núñez de Taboada (E.) : Nouveau Dictionnaire de poche Français-Espagnol. — Nuevo Diccionario portátil Español-Francés. 1 vol. (13 × 10) VI-255 pp. L. Tenré et H. Seguin. Paris. — B. N. Paris : X-14258 ; B. N. Madrid : U-1178.

(Réimpr. : 1825.)

1823

158. Pequeño vocabulario español rústico de Tolosa y Francés. 1 vol. (16,5 × 9,5) 72 pp. Veuve de Tislet. Toulouse. — B. N. Paris : X-14795.

1824

159. Nouveau Dictionnaire de poche François-Espagnol. Nuevo Diccionario portátil Español-Francés. « Nouvelle édition revue et corrigée par un professeur de Grammaire Générale ». 2 vol. (16 × 14) 326 et 454 pp. Jean-Albert Fischer. Avignon. — B. N. Paris : X-14236-14237.

(Il s'agit d'une nouvelle éd. anonyme du Diction. de Poche de Núñez Taboada signalé au nº 157.)

1825

160. Grimaud de Velaunde (Francisco). Nouveau Dictionnaire de poche Français-Espagnol ou Abrégé du Grand Dictionnaire de Núñez Taboada, considérablement augmentée sur l'édition imprimée à Paris en 1823. Nuevo Diccionario portátil Español-Francés o Compendio, etc. 2 vol. (15 × 10) 534 et 630 pp. Impr. Collado. Madrid. — 1er vol. B. part. M. Gonzalo Suárez, Madrid ; 2e vol. B. N. Madrid : 5/2415.

1825

161. Berbreugger (Louis Adrien). — Nouveau Dictionnaire Français-Espagnol et Espagnol-Français de poche. 1 vol. (13,5 × 8) 650 pp. Thiérot. Paris.

(Plusieurs réimpr. dont la cinquième à la B. N. Madrid : 2/4550.)

1826

162. Jayme (A.). Nuevos elementos de la conversación en Español, Francés, Inglés. 1 vol. (17 × 10) 166 pp. Dulau et Co. Londres. — B. N. Madrid : 2/4750.

1827

163. Morand (Ch.) et Pla y Torres (Cristóval). Dialogues classiques familiers et autres, à l'usage des étudiants des langues Française et Espagnole. — Diálogos clásicos, familiares y otros, para el uso de los que aprenden la lengua Francesa y la Española. 1 vol. (18 × 10,5) 400 pp. B. Cormon et Blanc. Paris. — B. N. Paris : X-13558.

1828

164. Moretti (Federico). Diccionario militar Español-Francés. 1 vol. (20 × 14) 448-184-72 pp. Impr. y Libr. Real. Madrid. — B. N. Madrid : 1/60661.

1829

165. Dupuy (Pablo). Compendio elemental de las diferencias más notables entre Francia y España o Conversaciones familiares entre un español y un francés, acerca de las lenguas, usos, producciones, etc. de ambos países. 1 vol. (19,5 × 11,5) 179 pp. J. Verdaguer. Barcelona. — B. N. Madrid : 1/12124.

1831

166. Diccionario marítimo español que además de las definiciones de las voces con sus equivalencias en francés, inglés e italiano, contiene tres vocabularios de estos idiomas con las correspondencias castellanas. 1 vol. (17 × 10) 772 pp. Impr. Real. Madrid. — B. Acad. Lengua, Madrid : S. de C. 4-A-3.

1833

167. Núñez de Taboada (Manuel). Guide de la Conversation ou Vade-Mecum du voyageur en sept langues : anglais, allemand, français, italien, espagnol, barbaresque et russe. — Guía de la Conversación o Vademecum del viajero en siete lenguas... 1 vol. (15 × 8,5) 180 pp. Thiérot. Paris. — B. N. Paris : X-29645.

(Réimpr. : 1833, 1837 ; éd. avec les six premières langues : Paris, Thieriot, 1833 ; Gratiot, Paris, 1841.)

1835

168. Moralejo (José María). Manuel des Conversations françaises et espagnoles. Manual de Conversaciones francesas y españolas. 1 vol. (15 × 9,5) 436 pp. J. H. Truchy. Paris. — 2e éd. 1847. B. N. Paris : X-29141.

(Cité par Palau : *Manual del Librero* : T. X, p. 185.)

1835

169. Sotos Ochando (Bonifacio). Traducción del francés sin maestro o el incrédulo conducido a la fe por la razón. 1 vol. (17 × 9,5) 515 + tableau. En casa del Autor. Paris. — B. N. Paris : X-32242 ; B. N. Madrid : 1/55718.

1836

170. Salvá (Vicente). Nuevo Diccionario Francés-Español y Español-Francés. 2 vol. (25,5 × 18) 886 + 646 pp. Besançon. — Éd. Garnier, Paris 1856. — B. N. Madrid : 1/34987.

(De très nombreuses réimpr.)

1837

171. Ainsa y Royo (Manuel). Nuevo vocabulario de los idiomas modernos Español, Inglés, Francés e Italiano con la perfecta pronunciación de cada uno de ellos, para uso de los españoles. 1 vol. (10 × 14,5) 490 pp. Oblong. Valentin Torras. Barcelona. — B. N. Madrid : 1/66159.

1839

172. Martínez Lopez (Pedro) et Maurel (Fr.). Diccionario Francés Español y Español-Francés. 2 vol. ( ) 483 pp. C. Hingray. Paris. — B. N. Paris : X-28847.
(Éd. 1841, 1847, 1852, etc.)

1839

173. Fries, Crevel de Charlemagne, Bartolomé et Da Fonseca. Art de la correspondance familière et commerciale en six langues : français, anglais, italien, allemand, espagnol et portugais, contenant des lettres familières sur toutes sortes de sujets... suivi d'un tableau comparatif de toutes les monnaies. 1 vol. (15 × 9,5) 440 pp. Thiérot. Paris. — B. N. Paris : Z-40963.

1840

174. Fonseca (José). Diccionario Francés-Español y Español-Francés con la nueva Ortografía de la Academia Española. 1 vol. (4°) 485-+ 640 pp. Belin-Leprieur. Paris. — 3e éd. 1852. B. N. Paris : X-25239.

1841

175. Bourgoin d'Orli (P. H.). Guide de la Conversation espagnole et française. — Guía de la Conversación española y francesa. 1 vol. (15 × 9) 296 pp. Veuve de Thrésiot. Paris. — Éd. 1845. B. N. Paris : X-21841.

1841

176. Piferrer (Francisco). Vocabulaire de poche Espagnol-Français et Français-Espagnol, avec la prononciation figurée. — Vocabulario de faltriquera Francés-Español y Español-Francés. 1 vol. (11 × 7) 149 pp. Delsol, Pradel et Cie. Toulouse. — B. N. Madrid : 2/40957.

1841

177. Rotondo (Antonio). Diccionario fraseológico español-francés y francés-español. 1 vol. (20 × 14) 426 pp. G. del Valle. Madrid. — B. N. Madrid : 1. 32484.

1842

178. Richard et Don J. M. de Corona. Nouveaux dialogues familiers et progressifs Français-Espagñols à l'usage des voyageurs... avec un tableau comparatif des monnaies d'Europe. 1 vol. (13 × 9) 380 pp. Maison. Paris. — B. N. Paris : X-31190.

1843

179. Ochoa (E.). Guide de la conversation français — anglais — allemand — italien — espagnol — portugais, à l'usage des voyageurs et des étudiants. 1 vol. (12,5 × 8). Pièces lim. 735 pp. C. H. Ingray. Paris. — B. N. Paris : X-32129.
(Réimpr. : 1857, 1865.)

1843

180. Ochoa (E.). Guide de la Conversation Français-Espagnol à l'usage des voyageurs et des étudiants. 1 vol. (12 × 7,5) 355 pp. Ch. Hingray. Paris. — B. N. Paris : X-29658.
(6 réimpr. : 1850-1881.)

1842-1848

181. Martí, Bordas, Cortada. Diccionario Castellano, Catalán, Latino, Francés, Italiano. 3 vol. (23,5 × 15,5) 992 + 841 + 890. A. Brussi. Barcelona. — B. Academia Española, Madrid : 8-II-29, 30.

1844

182. Trapani (G.). Diccionario Español-Francés y Francés-Español. 1 vol. in-32°. Ed. Diamante. Madrid.
(Cité par D. Hidalgo : *Dic. gral. Bibliog. esp.* : T. II, p. 281.)

1845

183. Domínguez (Ramón Joaquín). Diccionario Universal Francés-Español y Español-Francés, por una sociedad de profesores de ambas lenguas, bajo la dirección de R. J. Domínguez. Comprende, además de las voces contenidas en los diccionarios de las Academias, las técnicas de todas las ciencias y artes. 6 vol. (23 × 15,5). Viuda de Jordán e Hijos. Madrid. — B. N. Paris : X-4838 ; 2e éd. (2 vol.) 1853, B. N. Madrid : 1/4732-3.

1845

184. Quintana (J. F.). Nuevo Diccionario portátil Español-Francés y Francés-Español. 2 vol. (16°) 511 + 730 pp. Paris. — B. N. Paris : X-30908-30909.

1845

185. Piferrer (Francisco) et Neira (Miguel de). Nouveau Dictionnaire Français-Espagnol et Espagnol-Français avec la prononciation figurée. 1 vol. (13 × 9) VIII-444 pp. Bon et Privat. Toulouse. — B. N. Paris : X-30500.

1846

186. Bellenger, Witcomb, Steuer, Zirardini, Pardal et Moura. Nouveau Guide des conversations modernes ou Dialogues usuels et familiers... en six langues : Français, anglais, allemand, italien, espagnol et portugais, à l'usage des voyageurs et des personnes qui se livrent à l'étude de l'une ou plusieurs de ces langues. 1 vol. (14 × 12) 217 pp. Baudry. Paris. — B. N. Paris : X-13533.
(9 réimpressions, 1849-1875.)

1847

187. Blanc (Saint-Hilaire). Nouveau Dictionnaire Français-Espagnol — Diccionario Español-Francés. 2 vol. (15 × 9) 602 + 804 pp. St-Hilaire Blanc et Cie. Paris. Lyon. — B. part. de N. Suárez-Gómez. Madrid ; B. N. (Paris) X-21244 ; 4e éd. de la 1re Partie. Paris, Cormon et Blanc, 1851.

1847

188. Moralejo (José María). Manuel de Conversations françaises et espagnoles. — Manual de Conversaciones francesas y españolas. 1 vol. (15 × 9,5) 436 pp. J. H. Truchy. Paris. — 2e éd., 1847, B. N. Paris : X-29141.

(Cité par Palau : *Manual del Librero* : T. X, p. 185.)

1848

189. La Lave (Pedro de). Vocabulario Francés-Español de términos de artillería. 1 vol. (15 × 9,5). E. Baeza. Segovia. — B. N. Madrid : 1/31329.

1850

190. Gildo (Domingo). Diccionario Francés-Español y Español-Francés. 2 vol. (17,5 × 10,5) 900-1098 pp. Gaspar Roig. Madrid. — B. N. Madrid : 5/3491.

(Cité par Palau : *Manual del Librero*, comme première éd.).

(à suivre).

G. Suárez Gómez.

Note de la Rédaction. — A propos de la Bibliographie de M. G. Ross Roy, *Of French Symbolism in English speaking Publications to 1910*, (*R.L.C.*, oct.-déc. 1960, pp. 645-659) M. Ian Fletcher, de l'Université de Reading, nous communique cette note complétive, dont nous le remercions :

Mallarmé

Tilley A. « Stéphane Mallarmé ». *The Cambridge Observer*, I, 11 (November 15th, 1893), 7.

A parody of Mallarmé's prose style.

Rimbaud

Sturge Moore, T. « To the memory of Arthur Rimbaud. » *The Dial*, 1892, 10.

— « Les Chercheuses de Poux ». *The Dial*, 1892, 17.

Verlaine

' M ' (Edward Marsh) « Paul Verlaine ». *The Cambridge Observer*, I, 3 (May 17th, 1893), 4-5.

A general review up to the publication of *Chansons pour Elle* and including a translation of one of the *Romances sans Paroles*.

' Z. Z. ' (probably Edward Marsh) « The moon is red where the clouds earthward lean. » *The Cambridge Observer*, I, 14 (December 6th, 1893), 6.

Ian Fletcher.

CHRONIQUE

Une Exposition stendhalienne à Turin. — D'aucuns ne dissimulèrent pas leur étonnement qu'une exposition consacrée au « pays de Stendhal » fût mise sur pied à Turin. Pourquoi Turin ? Comme s'il fallait que pareille entreprise s'autorisât de la recommandation de l'Histoire et ne portât pas en elle seule sa justification. A vrai dire, dans l'esprit de ses promoteurs, cette manifestation stendhalienne devait surtout servir l'amitié franco-italienne et consacrer plus particulièrement l'heureuse coopération des Universités de Grenoble et de Turin.

Organisée sous les auspices de l'Association universitaire italo-française, et avec la collaboration du Centre culturel franco-italien, de l'Institut de langue et de littérature françaises de l'Université, des revues *Stendhal Club* et *Studi Francesi*, de l'association « Pro Cultura femminile », l'exposition « Au pays de Stendhal » s'est donc tenue du 28 novembre au 10 décembre 1960, dans deux des salons du Palais Madame, mis à sa disposition par la ville de Turin.

Du visage moderne de Grenoble, détaillé par un choix de photographies très suggestives, à ses représentations historiques (peintures, dessins, estampes), en passant par une série de toiles modernes évoquant les sites caractéristiques de ses alentours, le visiteur était acheminé vers la seconde salle sur le fond de laquelle — un fond de velours marron — s'éclairaient les tons ivoire d'un médaillon en plâtre, œuvre de Rodin, représentant le profil de Stendhal. Puis, groupés autour de l'effigie de l'écrivain (il y avait aussi le très beau dessin de Lehman et le petit médaillon en bronze sur socle de noyer de David d'Angers), les portraits de ses amis : Felix Faure et le piémontais Jean Plana ; ceux de ses maîtres : l'abbé Gattel et Louis-Joseph Jay ; des vues de la maison Gagnon de la place Grenette et de la maison Gagnon aux Échelles... A noter aussi les vitrines disposées au centre des salles et qui présentaient, entre autres, quelques très jolies estampes « napoléoniennes » ainsi que les éditions originales des œuvres de Stendhal appartenant à l'Académie des Sciences de Turin (dont le fameux exemplaire de l'*Histoire de la Peinture en Italie*, envoyé en hommage par l'auteur lui-même, avec une dédicace, et sur lequel M. L.-F. Benedetto attira l'attention, il y a quelques années). Ensemble attrayant, varié, plus documentaire qu'artistique sans doute, mais bien fait pour susciter l'intérêt ou raviver les curiosités. Rappelons que la plupart des

pièces exposées provenaient du Musée Dauphinois de Grenoble et des collections privées de son conservateur, M. J. Laforge.

Afin d' « illustrer la personnalité humaine et l'importance artistique de Stendhal », — ainsi s'exprimait le programme, — il avait été prévu trois conférences, qui eurent lieu le 28 novembre et les 5 et 10 décembre. Il fallait au moins expliquer le thème de l'exposition et prévenir les interprétations arbitraires, sinon les objections malicieuses. Quand on sait les sentiments d'animosité que le « Milanese » n'a cessé de nourrir envers sa ville natale, les mots cruels dont il ne s'est pas retenu de l'accabler, on peut douter de l'opportunité d'une exposition associant leurs deux souvenirs. Il fallait donc amener les plus avertis à réfléchir sur la nature réelle des rapports entre l'écrivain et le cadre de son enfance. Cette tâche délicate incomba à M. V. Del Litto, responsable en somme et « ordonnateur » des documents présentés. Sa conférence s'inscrivant dans la cérémonie d'ouverture, il fut précédé à la tribune par M. Allara, Recteur de l'Université de Turin, qui inaugura par son allocution la 12e année sociale de l'Association universitaire italo-française ; puis, il fut présenté par le professeur Franco Simone, qui se plut à mettre l'accent sur la vertu d'amitié entre collègues étrangers et dit tout ce qu'il s'en promettait encore pour l'avenir. Le professeur Del Litto signala d'emblée ce que le titre de sa conférence, « Stendhal et Grenoble », pouvait avoir de paradoxal et, se faisant successivement le porte-parole de l'accusation et l'avocat de la défense, engagea ses auditeurs à confronter les témoignages à charge, pesant sur le soi-disant fils « ingrat » de Grenoble, et les témoignages à décharge, révélant chez le « montagnard » une fidèle nostalgie de ses montagnes et de son Dauphiné. Et de conclure, après une démonstration très vivante, que l'horreur de Grenoble chez Beyle tient à une sorte d'allergie morale contractée dès son enfance, alors que, frustré des tendresses maternelles, il eut à subir l'autorité froide d'un père maniaque, la « tyrannie » d'un précepteur zélé, les conventions et les interdictions bourgeoises de son éducation, et que se déclara en lui, pour la vie, l'abominable « indigestion ». A trente ans de distance, *Henry Brulard* ne viserait donc en Grenoble que le décor de son vide sentimental, que le spectateur muet de ses élans avortés, de ses rancœurs et de sa révolte. Bien mieux, si cet écrivain aux allures de dilettante témoigne dès ses premiers ouvrages de préoccupations politiques qui ne l'abandonneront d'ailleurs jamais, ce serait en écho au Grenoble révolutionnaire de ses jeunes années, puis au Grenoble napoléonien de 1818, et par une connivence inconsciente avec la tradition intellectuelle de son pays, qui avait déjà inscrit à son palmarès les noms glorieux de Condillac, Mably et Barnave.

Avec la seconde conférence, on passait à un tout autre ordre de considérations. M. P. Jourda, doyen de la Faculté de Lettres de Montpellier, entreprit de définir « l'art de Stendhal dans les *Chroniques italiennes* » : art d'effacement, de renoncement à l'effet, art niant l'arti-

fice, procédé négatif concentré dans l'expression nue, directe, sèchement brutale parfois. Éclairée par de nombreux exemples portant sur la composition et sur le style, la démonstration de M. Jourda fut une manière de réhabilitation de ces « Historiettes romaines » que leur nature d'adaptation et l'éclat exclusif des grands romans stendhaliens ont rejetées un peu dans l'ombre.

Enfin, avec la troisième et dernière conférence, on revint à l'histoire ou, plus exactement, à une confrontation des faits historiques et de l'art qui les a exploités : « Waterloo : de la réalité historique à sa transfiguration stendhalienne ». M. Carlo Pellegrini, doyen de la Faculté des Lettres de Florence, développa ce sujet avec maîtrise, cernant dans la page fameuse de *La Chartreuse de Parme* l'originalité de vision, avec tout ce qu'elle contient d'humour secret, par laquelle le romancier ajusta une situation historique à la psychologie particulière de son héros.

Dirons-nous pour terminer le succès de foule que connurent et l'exposition et les trois conférences ? Il y aurait lieu d'en tirer quelque pensée satisfaite s'il ne s'agissait pas de Stendhal, valeur sûre, plus cotée que jamais, et si, dans ce pays qu'il a aimé et où il est aimé, traduit, étudié avec passion, toute célébration de sa gloire ne venait pas toujours à son heure.

Albert Maquet.

Voltaire et l'Angleterre. — Le dernier des trois colloques organisés pendant cette année scolaire à l'Institut Français de Londres a été consacré à *Voltaire et l'Angleterre*. Après avoir fait le 10 mars une conférence publique, suivie par un nombreux auditoire, sur « L'orientation anglaise de Voltaire », M. René Pomeau, professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse, a animé, les 11 et 12 mars, trois séances de travail, qui groupèrent trente-trois participants, dont vingt-sept britanniques. La plupart étaient des universitaires (enseignants ou étudiants avancés), appartenant à seize collèges différents d'Angleterre, d'Écosse et du Pays de Galles. La recherche indépendante y était aussi représentée, notamment par Sir Gavin de Beer, F. R. S., dont les travaux sur les visiteurs anglais de Voltaire font autorité.

Chaque séance comprenait une introduction de M. Pomeau, un exposé sur un point particulier et une discussion. La première séance, sur « Le séjour de Voltaire en Angleterre », comporta une communication de M. A.-M. Rousseau, assistant à la Sorbonne, sur les Anglais rencontrés par Voltaire lors de son séjour à Londres ; la seconde, sur « Les relations anglaises de Voltaire après 1729 », une deuxième communication de M. Rousseau, « Esquisse d'une iconographie anglaise de Voltaire ». La dernière séance porta sur « Les lectures anglaises de Voltaire », et l'on y entendit une communication du Dr. Barber, Reader in French, Birkbeck College, Londres, sur « Candide et l'Angleterre ». De cet exposé, et de la discussion qui suivit, se sont dégagées notamment des vues neuves sur la nature de l'*Eldorado* et sa signification humaine et philosophique.

P. Citron.

Conférences. — M. M. Rutten, professeur à l'Université de Liège, vient de donner (le 15 mars) à l'Institut d'Études Néerlandaises de Paris, deux conférences sous ces titres : *De Poezié van Karel van de Woestijne* (en néerlandais). — *Le Symbolisme français et le renouveau de la Littérature en Flandre* (en français).

M. Franco Simone, professeur à l'Université de Turin et directeur des *Studi Francesi*, a fait au Collège de France, du 2 au 19 mai, une série de six leçons portant sur l'*Histoire de l'Histoire littéraire en France*. Le conférencier a savamment fourni et coordonné de nombreuses informations touchant les origines des sciences littéraires en France à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance, telles qu'elles évoluent dans la conception des historiens et des critiques français du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècles, jusqu'au Romantisme et jusqu'à de récentes tentatives étrangères pour la définition d'un Baroque français.

Fra Germania e Italia. — Sous ce titre et pour fêter son 60^e^ anniversaire, les amis de M. Vittorio Santoli, professeur à l'Université de Florence, ont décidé de lui offrir un choix d'études que celui-ci a consacrées depuis 1930 aux rapports des langues et des littératures italienne, allemande et nordiques en général. C'est dans ce cadre que se voyent situer Goethe et son *Faust*, F. Schlegel, Heine et son « baroquisme », Stefan George, Croce, etc. — Le volume doit paraître aux Éditions Le Monnier de Florence.

Studies in Romanticism. — C'est le titre d'une nouvelle revue trimestrielle qui doit voir le jour à partir de l'automne prochain sous le patronage de la *Graduate School* de l'Université de Boston. — Rédigée en anglais, cette publication s'occupera de tous les arts qu'entraîne le mouvement en question, et d'abord de la littérature, de ses écrivains, de ses relations, etc. — S'adresser, pour tous renseignements, au rédacteur en chef, David Bonnell Green, 236 Bay State Road, Boston, 15 (Mass.), U. S. A.

Société française de Littérature comparée.

Séance du 30 avril 1961.

Le Bureau de la Société Française de Littérature Comparée s'est réuni le dimanche 30 avril à 9 h. 30 sous la présidence de M. Bataillon. Assistaient à cette réunion M^lle^ Le Hénaff, MM. Cadot, Fabre, Roos et Ternois. Il fut décidé de proposer à l'Assemblée de répartir ainsi le montant de la subvention accordée par la Direction générale des Affaires Culturelles et Techniques du Ministère des Affaires Étrangères à la délégation française qui se rendra au Congrès de l'A.I.L.C. à Utrecht : double part aux auteurs de communications, simple part aux autres. Certains membres de la S.F.L.C. se plaignent d'avoir été forclos, leurs communications ayant été déposées en retard. —

Il est convenu que le Secrétaire enverra aux Recteurs des lettres pour demander la participation des Facultés aux frais des congressistes qui les représenteront à Utrecht.

L'Assemblée de la S.F.L.C. se réunit le même jour, à 14 h. 30, au Collège de France, sous la présidence de M. Bataillon. Étaient présents : Mmes et Mlles Baratto-Trentin, Frandon, Le Hénaff, Tuzet ; MM. Cadot, Frappier, Grange, Jeune, Orecchioni, de Palacio, Roddier, Roos, Rousseau et Ternois. S'étaient excusés Mlle Batard, MM. Escarpit, Fabre, Munteano, Monchoux, Pichois et Voisine.

Le mode de répartition des fonds accordés à la délégation française est approuvé. — La date de la prochaine Assemblée de la S.F.L.C. est fixée en principe au dimanche 22 octobre 1961. — Lecture est donnée de l'arrêté ministériel du 8 février 1961 autorisant les candidats au certificat de lettres étrangères à rédiger la composition de l'écrit à leur choix, en français ou dans la langue étrangère. — Le Secrétaire porte à la connaissance de l'Assemblée un projet de création d'une section de lettres modernes dans le second cycle de l'enseignement secondaire. — M. Frappier demande qu'au programme de la seconde soit prévu un supplément en ancien français.

Au sujet de l'agrégation des lettres modernes, l'Assemblée demande que l'indication des textes étrangers du programme soit toujours complétée par celle d'une traduction. — M. Roddier demande que l'un ou l'autre des membres du jury établisse dans la *R. L. C.* une bibliographie sommaire des questions intéressant nos collègues. — Les programmes sont jugés trop lourds par l'Assemblée unanime ; Mme Frandon cite le cas de candidats qui assurent des services de vingt-deux heures par semaine, et proteste contre la modicité des bourses d'agrégation. On envisage diverses formes d'allégement : soit en supprimant des auteurs, soit en maintenant certaines questions pendant deux ans, soit en faisant chevaucher au moins partiellement une question nouvelle sur une ancienne. M. Roddier voudrait en particulier voir réduire la part des questions relatives à l'antiquité classique. M. Bataillon pense qu'une ou deux œuvres antiques pourraient fournir un test de culture suffisant, étant entendu qu'un certain degré de connaissance du latin sera toujours exigé.

Enfin l'Assemblée aborde la question du jumelage éventuel de l'abonnement à la *R. L. C.* et de la qualité de membre de la Société. Les abonnés de la *R. L. C.* pourraient recevoir la qualité de membre de la Société après présentation par deux parrains, et moyennant un supplément de cotisation. La question, étant liée à celle des statuts de la S.F.L.C., sera à nouveau discutée lors d'une prochaine assemblée.

Le Secrétaire général,
Michel Cadot.

Le gérant : Marcel Didier.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — (D. 8000)

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Publications périodiques.

Bulletin signalétique : *3e Partie* (trimestrielle) [Philosophie. — Sciences Humaines]. Abonnement annuel : France : 50 NF. — Étranger : 60 NF. Tirage à part (3e Partie) :

	France.	Étranger.
Sociologie	18 NF	23 NF
Histoire des Sciences et des Techniques	12 NF	16 NF
Psychologie	22 NF	25 NF

Abonnement : Centre de Documentation du CNRS, 15, Quai Anatole-France, Paris-7e. — C.C.P. Paris 9131-62. Tél. SOLférino 93-39.

Ouvrages.

Maget. *Guide d'étude directe des comportements culturels*.... 17,50 NF

M. Richard. *Répertoire des bibliothèques et des catalogues de mss. grecs*.... 22 NF

G. Vajda. *Répertoire des catalogues et inventaires de mss. arabes*. 4,50 NF

M. Richard. *Inventaire des mss. grecs du British Museum*.... 9,00 NF

G. Vajda. *Index général des mss. arabes musulmans de la Bibliothèque Nationale de Paris*.... 24,00 NF

Elisabeth Pellegrin. *La bibliothèque des Visconti-Sforza au XVe siècle*.... 24,00 NF

Catalogue des mss. en écriture latine, par Ch. Samaran et R. Marichal. T. I. Musée Condé et Bibliothèques parisiennes. 90,00 NF

M. Cohen et A. Meillet. *Les langues du Monde* (2e éd.).... 64,00 NF

J. Vendryès. *Lexique étymologique de l'Irlandais ancien* (Fasc. A).... 12,00 NF

Henriette Psichari. *La prière sur l'Acropole et ses mystères*.... 10,00 NF

Marie-Jeanne Durry. *Autographes de Mariemont.*
Ire Partie, T. I. De Jean Rolin à Mme de Pompadour. — T. II. De Vauvenargues à Dolomieu.
IIe Partie, T. I. De Boufflers à Lamennais. — T. II. De Marchangy à Victor Hugo.... 70,00 NF

Les Cahiers de Paul Valéry. Volumes : 1° reliés, 1.600 NF (640 NF à la commande et 30 NF à la parution de chacun des volumes) ; 2° sous étuis, 1.740 NF (780 NF à la commande et 30 NF à la parution de chacun des volumes).

Musique et Poésie au XVIe siècle.... 16,00 NF

Les Fêtes de la Renaissance, I.... 30,00 NF

Les Fêtes de la Renaissance, II.... 45,00 NF

La Renaissance dans les Provinces du Nord.... 11,00 NF

La Musique de Scène de la troupe de Shakespeare.... 21,00 NF

Mélanges Jamati. — Création et Vie intérieure.... 13,00 NF

Visages et perspectives de l'Art Moderne (Peinture, musique, poésie).... 12,00 NF

La mise en scène des œuvres du passé.... 19,00 NF

Le Théâtre moderne. Hommes et Tendances.... 22,00 NF

Réalisme et Poésie au Théâtre, 1960.... 24,00 NF

Renseignements et vente au Service des Publications du CNRS, 15, Quai Anatole-France, Paris-VIIe. — C.C.P. Paris 9061-11. — Tél. SOLférino 93-39.

MOR DE FUENTES ET LA FRANCE

d'après le « Bosquejillo » (1836) *et des documents inédits.*

La lecture des œuvres de José Mor de Fuentes (1762-1848) provoque généralement des mouvements sentimentaux assez vifs, dont la gamme s'étend de la tendresse indulgente à la colère, à peine tempérée de compassion. Son autobiographie [1] conserve ce pouvoir et demeure, à ce titre, digne de considération. Au XIX^e^ siècle, Mor de Fuentes fut sévèrement censuré par les rares critiques qui voulurent bien se souvenir de son nom [2]. En 1845, la revue humoristique de Madrid, *El Cínife*, l'oublie tout d'abord dans le dénombrement hiérarchique qu'elle fait du « régiment des littérateurs espagnols » : cette omission est réparée dans le numéro 12 mais Mor de Fuentes se trouve classé tout au bas du tableau, dans la « patulea » (soldatesque indisciplinée). L'article *Don José Mor de Fuentes* de la *Galería de la literatura española*, publiée en 1846 par Antonio Ferrer del Rio, traduit une vive irritation :

> Nuestros padres agotaron dos ediciones de la *Serafina* y nosotros veneramos su voluntad ciegamente : por otra parte, el autor de la novela peina canas y nos impone respeto, aun cuando si le imitáramos tendríamos facultad para hablar en contra del que no reconoce en la España antigua ni moderna más poetas que Meléndez Valdés y la señora de Maturana ; y se cree inimitable representando el *Lecho de Filis*, y se pica de *poeta políglota*, y denomina *menoscabo y vuelco* a lo que todos conocen bajo el epígrafe de decadencia y caída del imperio romano (p. 318).

1. *Bosquejillo de la vida y escritos de D. José Mor de Fuentes delineado por él mismo.* Bergnès, Barcelona, 1836. Les références sont tirées de l'édition de 1943, Ediciones Atlas, Colección « Cisneros ». L'édition de la Faculté des Lettres de Grenade (1952), préfacée et annotée par D. Manuel Alvar, paraît supérieure mais nous n'avons pu nous la procurer à Madrid [R. PAGEARD]. Nous donnons en appendice une bibliographie récente des travaux sur Mor de Fuentes.

2. La seule exception notable est celle de l'obscur Gaspar BONO SERRANO, ami tardif de Mor. L'émouvante et élogieuse biographie qu'il fit de ce dernier se trouve dans le t. III, p. 159, de la *Revista de ciencias, literatura y artes* de Séville, 1856. Elle fut reprise dans le recueil de BONO SERRANO intitulé *Miscelánea religiosa, política y literaria*, 1870. BONO SERRANO consacra de plus un beau sonnet à l'écrivain aragonais, *En el sepulcro de Mor de Fuentes*, publié dans la revue et le tome cités, p. 182.

Dans une étude empreinte d'une rare sérénité, Leopold Augusto de Cueto, marquis de Valmar, porte ce jugement, qui peut être considéré comme définitif :

> Las prendas y defectos del alma asoman siempre en las obras del arte o del ingenio. Mor de Fuentes, dotado de corazón noble y generoso, empañaba y aun esterilizaba sus estimable cualidades con su desmedida soberbia literaria. La intolerancia y el desabrimiento que se advierten a cada paso en su autobiografía, no eran sólo achaques de la edad cercana al término de la vida, en que se ven las cosas sin el embeleco de la ilusión que las colora y engrandece ; era el amor propio, que cegaba a Mor de Fuentes hasta despojar su entendimiento de toda justicia y de toda indulgencia. Su vida literaria está sembrada de rasgos visibles de este deplorable impulso moral. En suma, en Mor de Fuentes, el hombre valía mas que el escritor ; y en el escritor, mas el narrador que el crítico y el poeta. (*Poetas líricos del siglo XVIII*. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1901. *Introduction*, pages CCXVIII-XIX.)

Si la construction sociale et intime de la personnalité de Mor fut un total échec, de faible intérêt pour l'esthéticien et l'homme sensible, sa vie et ses écrits offrent un ensemble de faits qui, par leur rare pureté, méritent de retenir l'attention du psychologue et de l'historien des Lettres. La liberté sentimentale, expressive, de Mor, sa candide assurance, sa curiosité encyclopédique, s'inscrivent dans un mouvement de rénovation qui va de Meléndez Valdès à Larra, en passant par Cadalso, Cienfuegos, Jovellanos, sous des aspects divers. Ce mouvement devait intéresser ces autres novateurs que sont les intellectuels de la génération de 1898. Aussi n'est-il pas surprenant que l'un d'eux, Azorín, ait redécouvert Mor de Fuentes auquel il consacre de très cordiales pages dans ses *Lecturas españolas* (1912). Cette redécouverte est liée aux controverses du début du siècle sur la définition et l'appréciation de l'originalité espagnole (casticismo), controverses ou plutôt chœur auquel Unamuno, Machado, Ortega y Gasset, entre autres, contribuèrent par quelques-unes de leurs meilleures pages.

> D. José Mor de Fuentes — écrit Azorín — representa en nuestra literatura un caso típico de profundo individualismo : el genio de la raza parece que se concentra y agudiza en su persona. *El ídolo de mis entrañas* — dice él — fué siempre la absoluta independencia. Mor de Fuentes es un espíritu de la más pura y castiza cepa aragonesa ; entre todas las regiones de España, Aragón sintetiza mejor que ninguna el carácter indomable, fuerte e independiente de los españoles ; y entre todos los escritores aragoneses, se puede afirmar que Mor de Fuentes no ha sido quien ha llevado menos alta esta modalidad de independencia y de energía (Ed. Nelson de 1951, pp. 150-51).

On peut s'étonner, à la lecture de ces lignes, que la France occupe une place très importante dans la vie de Mor de Fuentes. Plus de la moitié du *Bosquejillo* est consacrée aux séjours de l'auteur dans ce pays. Cela tient d'abord à la formation éclectique

et cosmopolite de Mor, qui n'est pas sans rapports avec celle des hommes de la génération d'Azorín et d'Ortega : cette formation tend à un équilibre entre les exigences sentimentales du *quijotismo* — mot qui revient maintes fois sous la plume de Mor — et le besoin fortement ressenti d'introduire plus de raison dans la vie espagnole. Vivant à une époque où la France demeure la nation « efficace » de l'Europe continentale, c'est surtout vers elle que se tourne Mor — malgré l'intérêt qu'il porte aux littératures anglaise, italienne et allemande. C'est là une attitude toute intellectuelle, très froide. La mesure, la gentillesse françaises le toucheront mais ne le convaincront pas, bien que leurs manifestations aient été, à l'insu de Mor, essentielles à la satisfaction de son avidité affective [1]. Nul ne fut, même littérairement, moins *afrancesado* que Mor mais nul, peut-être, ne l'eût été avec plus de profit : la totale introversion qui fait de toute son œuvre une immense et lassante autobiographie s'en fût trouvée sans aucun doute atténuée.

Le caractère autobiographique de son roman, *Serafina* (1797-1808), permet précisément de déduire que la société française — toulousaine, en l'occurrence — fut pour lui, dès l'âge de 15 ans, un refuge où il put affermir un équilibre menacé. Ce séjour toulousain se place en 1777 car il est établi que Mor obtint à Saragosse, le grade de bachelier ès Arts le 8 mars de cette année [2]. Mor demeure extraordinairement discret sur les motifs de ce dépaysement : « Por un incidente, poquísimo interesante para los extraños, me enviaron à Tolosa de Francia... » (*Bosq*, 10). La lecture de *Serafina* dissipe ce mystère. On lit dans la lettre 8 : « Andaba en mi niñez a toda hora en compañía de una muchacha llamada Angelita ; nuestros juegos eran tan continuos como deleitosos, y si nuestro afecto no merecía el nombre de Amor, le era seguramente muy parecido. » La même lettre narre la fin malheureuse de cette idylle enfantine. Alfonso, le protagoniste, va étudier à l'Université de Saragosse et, dans le cadre ombragé des bords de l'Ebre, laisse bercer paresseusement ses tendres impulsions par une imagination déjà très romantique. Le désespoir se manifeste dans la conclusion : « Volví por fin a mi pueblo, donde Angelita tuvo a bien despreciarme ; y no sin fundamento, pues Naturaleza contentóse con franquearme prodigamente las malogradas dotes del ánimo, criándome lánguido, macilento y

1. Peut-être liée aux conditions maladroites dans lesquelles, enfant chétif et sensible, il fut séparé de sa mère à l'âge de douze ans.
2. Libro de Gestis de la Universidad de Zaragoza. Folios 132-33.

desmedrado » (même lettre). La lettre 53 établit le lien avec le séjour toulousain. On y lit en effet à propos des Pyrénées : « Y querrás creer que mis tiernas plantas hollaron en la primera mocedad y en iguales circunstancias aquel antemural excelso, aquel valladar fragoso que la Naturaleza puso por linde a nuestra península ? Y creerás que mi arrojo ó más bién temeridad, fué por un objeto inferior en muchos quilates a Serafina ? » Il est probable qu'au retour de Saragosse la déception amoureuse provoqua chez le jeune Mor de très vifs mouvements qui se traduisirent soit par de fâcheux emportements, soit par un abattement dangereux pour sa santé : la première hypothèse est la plus vraisemblable. Les membres de son conseil de tutelle, qui blâmaient cette idylle — ce qu'indique la lettre 8 de *Serafina* (« a pesar de las inoportunas amonestaciones de maestros y deudos ») — décidèrent de l'éloigner pour éviter de plus graves incidents.

Cet épisode a une très grande importance dans la vie de Mor. Il est à l'origine de la seule page d'amour de son œuvre, tout le reste n'étant que fade et inauthentique galanterie. A partir de ce moment, l'exploitation des « dotes de ánimo » va, sous l'effet d'un puissant orgueil, servir de compensation à l'échec de la passion amoureuse, pour dégénérer finalement en manie.

A Toulouse, c'est effectivement par l'étude qu'il retrouve son équilibre. L'affectueuse attention de ses maîtres dut le toucher profondément car malgré la brièveté du séjour, il se rappelle encore le nom de l'un d'entre eux soixante ans plus tard,

> ... a Tolosa de Francia, donde me puse corriente en el francés, me perfeccioné en el latin y aprendí el griego con un profesor llamado M. Ménard, que me manifestó una afición particularísima. Si mi entendimiento se explayaba y esclarecía, todo mi ser, esto es, el cuerpo y el alma, se granjeaban medros y robustez con ufanos y rápidos progresos. (*Bosq*, 10).

De 1778 à 1785, Mor reçoit une formation polytechnique moderne au Real Seminario de Vergara patronné par la Sociedad Económica Vascongada. A l'étude des sciences, il ajoute celle de l'anglais et note à ce propos « mi vida más tierna era un afán incesante » (*Bosq*, 11). En 1789, il est, à Madrid, cadet du régiment d'Amérique. Ses connaissances techniques lui permettent de devenir ingénieur de la marine et c'est à ce titre qu'il va reprendre contact par deux fois avec la France : au siège de Toulon (été 1793) et dans le Roussillon (siège de Collioure par Dugommier, printemps 1794). A Toulon, ce technicien militaire professait déjà des idées politiques révolutionnaires, si l'on en croit la remarque suivante, faite par Mor en 1842 :

Es de advertir que durante el sitio de Tolón, dentro de la misma plaza y en las mesas públicas, los marinos españoles más muchachos estuvimos pregonando sin rebozo aquellos mismos anuncios (contre les privilèges et le favoritisme) ; pero fueron todos meros clamores en el desierto, y vaticinios de Casandra a los troyanos, corriendo siempre más esta desgraciada nación (L'Espagne de Godoy) a su ciego y rematado naufragio. (*Pleyade Española.* Barcelone, 1842, p. 64).

Ces idées, trop bruyamment exprimées, ont pu être la cause des sanctions dont Mor de Fuentes paraît avoir été l'objet au cours de sa brève carrière navale : il fut en effet exclu des nombreuses promotions accordées le 27 février 1795.

De même que le dépit amoureux l'avait, au cours de son adolescence, rejeté vers de sévères études, la blessure d'orgueil causée par cet échec de carrière paraît être à l'origine de son activité littéraire. Il se fait mettre en disponibilité en avril 1796 et quitte définitivement la Marine en 1800. Mor vivra désormais d'une part d'héritage qu'il arrache à coups de procès ou de menaces judiciaires et qu'il négocie jusqu'à la réduire à néant — d'où sa fin misérable. Au cours de cette période créatrice (1796 : *Poesías varias, 1ª parte*, 1797 : *Poesías 2ª parte*, 1798 : *El cariño perfecto o Alfonso y Serafina.* 1799 : collaboration au *Semanario de Zaragoza*, 1800 : *Poesías, 3ª parte*), il écrit une ode à Bonaparte au retour de l'expédition d'Égypte *(Al regreso inesperado de Bonaparte)*. On lit dans cette ode (qui figure dans le recueil de 1800) :

Asi, immortal Caudillo, a tu venida,
La turba desbocada
De la infernal discordia se estremece,
Se postra, se anonada
Ante la alma Victoria,
Que en triunfal carrera conducida
De nuevo se aparece
A enramar de laureles tu memoria.

Cette ode fut publiée dans *La Décade Philosophique, Littéraire et politique* (vol. 24, pp. 299-302), avec une traduction française en prose, le 20 Pluviose an VIII. Elle était précédée du texte de la lettre d'envoi :

Je crois faire plaisir aux Auteurs de la *Décade Philosophique* en leur envoyant la pièce ci-joint imprimée à Saragosse. Ils y verront que les grands hommes ont partout des admirateurs et que partout aussi on forme des vœux pour la paix de l'Europe. Peut-être ils jugeront ces vers dignes d'être insérés.

La politique napoléonienne en Espagne modifia les sentiments de Mor à l'égard de la France. Son activité anti-française fut, à vrai dire, purement littéraire, mais constante. A Madrid, le 2 mai 1808, on le voit mettre à profit sa connaissance du français pour intervenir en faveur de compatriotes gardés à vue (*Bosq*, 40).

A Valence, il fonde un périodique bi-hebdomadaire, *El Patriota*, qui comprend six numéros du 13 décembre 1809 au 3 mars 1810. Dans ces exhortations militaires et politiques, la prose de Mor, vigoureuse, personnelle, un peu vulgaire, prend toute sa valeur. Qu'on en juge par le ton de l'introduction :

... Bonaparte se ríe muy bien de que le llamen *foragido, desalmado, salteador, facineroso*. Todos estos baldones no le hacen más mella que una bola de nieve tirada contra un poste de mármol, pues dias hace que ha manifestado sin rebozo, que nada le importa el que perezcan dos tercios del género humano, con tal que disfrute luego la bárbara complacencia de *mandarinear* sobre el tercio restante. Lo cierto es que, mientras los demás hablan él obra, y lleva siempre adelante sus infernales proyectos. En suma, el *foragido* que está tiranizando Europa es activísimo y la *actividad atinada*, y no la *suerte ciega*, es la que dispone de todos los acontecimientos humanos. Para preparar la actividad que debe contrarrestarle, se hace necesario adquirir un conocimiento pleno, y en estremo circunstanciado, del terreno, y con esta mira iremos dando una especie de geografía militar de las Provincias de España, que son y deben ser el teatro de nuestras operaciones, especificando la dirección de los ríos y de las cordilleras y serranías, los puntos de comunicación más ventajosos, y el modo de ir *quarteando*, para decirlo así, los espacios para señorearlos por los pasajes dominantes.

La période madrilène du *Patriota* (24 numéros entre le 3 octobre 1812 et le 15 septembre 1813) se caractérise par de violentes attaques à la Marat et à la Hébert contre les *afrancesados*, contre la *Junta Central*, contre des généraux, contre les moines et le clergé ; il y a aussi des dénonciations personnelles fort peu mesurées. Les attaques contre le clergé auraient suffi à mettre Mor en péril s'il n'avait opportunément renoncé à la publication de sa feuille : le 22 juillet 1815, *El Patriota*, disparu depuis longtemps, était sévèrement condamné par un édit de l'Inquisition de Madrid. Dans le numéro 19 du 11 août 1813, Mor avait très durement attaqué les Français (« Siempre inquietos y siempre esclavos ; siempre asolando la Europa, y siempre matándose por las ilusiones de su demencia, y por el cebo de su inmoralidad y desenfreno, son el azote de todas las naciones ») et avait accusé de hauts dignitaires de l'Église de s'être comporté en « afrancesados ». La même inconscience, ou si l'on préfère le même goût inné à viser goulûment et sans nécessité plusieurs cibles humaines à la fois, se remarque dans la comédie de Mor, *El Egoista*, imprimé d'abord à Carthagène (1812), puis représentée et éditée à Madrid (Repullès, 1813) : non content de ridiculiser le sieur Campistron, officier français, et son assistant, nommé Fabot (lors de la représentation au *Teatro del Príncipe*, la comédie portait d'ailleurs le titre *Los franceses en la Alcarria*), Mor met en scène des officiers espagnols de l'Empecinado et souligne les travers de certains

d'entre eux ; cette objectivité ne fut pas du goût des intéressés : la scène fut envahie et les acteurs molestés.

Parmi les activités moins compromettantes de Mor, il faut signaler sa participation à la traduction du *Cimetière de la Madeleine* de Regnault-Warin, faite à Valence (1809-10) pour le compte de Vicente Salvá (1780-1851). C'est de cette époque que date l'hostilité entre les deux hommes. Salvá fut très mécontent de la traduction de Mor et exprima son opinion, sans citer le nom de son collaborateur, dans le prologue à l'édition de 1833 [1] :

Mientras sostuvo la Península su desigual lucha con Napoleón, todo lo que escitaba contra la nación francesa el odio de los españoles, contribuía para inflamar su entusiasmo y conseguir el vencimiento. Ocupado en la publicación de varias obras, me pareció que el *Cementerio de la Magdalena* llenaría este patriótico objeto ; y deseando darlo pronto a la estampa, encargué la traducción del tomo segundo a D. Eugenio Tapia, yo me reservé la del ultimo, y confié la del primero y tercero a un sugeto, cuya vasta lectura y no comunes conocimientos parecían hacerle sobradamente idóneo para este trabajo. Lo desempeñó sin embargo tan poco a gusto mío, que tuve de variar toda la traducción ; y después de haber empleado entonces mucho tiempo y de haber en cada una de las ediciones siguientes corregido siempre alguna cosa, todavía se resiente esta parte de la dureza y forzado giro que le comunicó la primera mano...

Ce « sujet de vaste lecture et aux connaissances peu communes » n'est autre que Mor de Fuentes qui nous présente l'affaire de la façon suivante (*Bosq*, 54) :

Entretanto, un librero bien conocido me propuso traducirle el *Cementerio de la Magdalena*, novelucha semi-histórica, para mí de poquísimo mérito, pero apropiada a las circunstancias. Su estilo era desencajado, y asi se hacía forzoso decorar un párrafo y luego de memoria verterlo todo en castellano. Aun con este ejercicio tan violento, despaché el primer tomo en cinco dias, pero estas mismas *despachaderas* se le indigestaron al sandio librero, el cual se fundaba en la imposibilidad para él de un desempeño acertado con tan inaudita rapidez. Desprecié su absurdo reparo, y tardé mucho más tiempo expresamente en el tercero, con lo cual mereció su ridícula aprobación, aunque venían a ser absolutamente iguales. El buen Tapia, que se apareció tambien por Valencia, propendiendo igualmente por su blandura al dictamen del mercachifle, se encargó del tercero, y el cuarto cupo a una mano totalmente despreciable. Lo cierto es que esta obrilla tan baladí rentó al solícito empresario larguísimas onzas.

La « main totalement méprisable » dont parle Mor, paraît bien être celle de Vicente Salvá si l'on s'en tient aux déclarations de ce dernier. Salvá, auteur d'une grammaire castillane estimable

1. *El cementerio de la Magdalena* par J. J. Regnault-Warin, edicion corregida y aumentada con un resumen de las vidas de Luis XVI, de Mad. Isabel, de la Duquesa de Angulema, de Luis XVIII, de Carlos X, y de los duques de Angulema y de Berry, por D. Vicente Salvá, Méjico, en la libreria de Galván, 1833. Se vende en Paris, en la Libreria hispano-americana, calle de Richelieu, nº 60.
Cote B. N. P. Y² 61792-95.

et du dictionnaire bilingue espagnol-français qui est encore le plus utilisé de nos jours, était très qualifié pour juger la valeur de la traduction de Mor : en réalité toute traduction de ce dernier devient une œuvre de Mor de Fuentes, très susceptible de plaire mais n'ayant de commun avec l'original que le sujet. Salvá exécuta sèchement Mor dans l'introduction à sa *Gramática de la lengua castellana* [1] : il reçut en retour une série de défis grincheux et comiques (*Bosq*, 88). En 1834, à Paris, les deux hommes se rencontraient souvent, la librairie de l'un n'étant séparée du domicile de l'autre que par la Bibliothèque Royale : il semble qu'à ce moment Mor ait fait bon visage à Salvá (*Bosq*, 88 : Ví repetidas veces al sandio, sin darme jamás por entendido, en París...).

En 1814, Mor de Fuentes se retire à Monzón (Aragon), son village natal, où son goût de la chicane lui laisse peu d'amis. Il s'en éloigne d'ailleurs fréquemment. C'est à Saragosse qu'il se trouve le plus à l'aise, mais, à la faveur de la révolution de 1820, il gagne Madrid : son enthousiasme pour la Constitution ne suffit pas à lui procurer l'un des emplois qu'il convoite : il continue d'afficher un mépris violent à l'égard des personnages et des partis politiques ; il revient à Monzón. L'activité de ce provincial qui partage son temps entre des compositions versifiées, des opuscules de technique agricole et les tertulias de Saragosse demeure jusqu'alors raisonnable sinon tout à fait exemplaire. A partir de 1825, ce que nous appellerons la « manie versicole » de Mor s'accuse, son orgueil le pousse à se faire connaître en France — terrain vierge pour l'auteur espagnol, et apparemment fort accueillant : cette manie et cet orgueil vont le conduire à une ruine que consommera le voyage à Paris de 1833. Ainsi que le montrent de nombreux passages du *Bosquejillo* (galanterie obséquieuse, maniérisme dans la déclamation des vers, jalousie littéraire), le vieux Mor sombre définitivement dans la coquetterie. Ce travers est en rapport direct avec ses séjours en France : bien que fréquentant surtout les familles espagnoles en résidence dans le sud de la France, il trouve dans ce pays l'auditoire poli qu'il avait dû perdre à Saragosse. Sa coquetterie va prendre pour appui une démonstration d'habileté linguistique : la composition de poèmes en français, anglais, italien, latin : ce n'est qu'à grand peine que Mor renoncera à la publication de textes rédigés en allemand et

1. *Gramática de la lengua castellana según ahora se habla, ordenada por Don Vicente Salvá.* Paris, Libreria hispano-americana. Calle de Richelieu, nº 60, 1830. — On lit à la page xxx de l'*Introduction* : « Vargas Ponce y Mor de Fuentes carecen de fluidez, particularmente el segundo que es de una dureza insoportable. »

en grec [1]. En 1825, il se rend à Bagnères-de-Bigorre pour y prendre les eaux, puis à Toulouse et à Montauban : il ne rentre à Monzón qu'à l'automne de 1826. Au cours de ce séjour, il publie deux petits recueils de poèmes : en 1825, chez Benighet Cadet, à Toulouse, *Poésies françaises d'un auteur espagnol (Bagnères, Le Tasse, Sur le poète anglais Thomson, Le Naturaliste, La Matinée d'Avril* et *l'Hospitalité)* : en 1826 à Bagnères, *Poesias de D. José Mor de Fuentes en varios idiomas* (figurent *La Reconnaissance, To the first siege of Saragossa, Al Signore Abbate Metastasio, Ad Lucanum*). La partie française n'est pas sans intérêt. Quant à la forme, Mor est peu conscient de la rigueur de l'accentuation :

> Tapia qui sur le Pinde en riant se promène
> et Samaniego, rival de La Fontaine
>
> *(Bagnères)*

et de la rime :

> Surtout malgré Boileau, mon idole est le Tasse :
> Et qui ne sait par cœur le divin Metastase ?

qui caractérise l'alexandrin classique. Le fond est remarquable par l'exclusivisme et la violence propres à la plupart des écrits de Mor :

> Pour Lope, Calderon, et maint fameux auteur,
> Voici le résumé de ma franche censure :
> Ils n'ont jamais connu ni l'art ni la nature.
> . . . . . .
> Je trouve Dante obscur, et Pétrarque insipide
> . . . . . .
> J'ai lu les beaux esprits qui brillent dans le Nord ;
> Mais s'il faut qu'entre nous sans détour je m'explique,
> Ils ne méritent pas l'honneur de la critique.

Les passages didactiques ne manquent pas d'aisance :

> Je voudrais dans mes vers de la rapidité
> Pour occuper l'esprit sans nuire à la clarté.

En résumé, Mor de Fuentes fut un amateur de littérature étrangère bien peu accueillant [2].

Cette même intolérance tapageuse et gratuite dut se manifester, en France, dans les propos politiques tenus par Mor de Fuentes

1. Cette manie valut à Mor une mordante épigramme de Manuel Silvela, publiée dans ses *Obras póstumas.*

> Versos compone Fonteyo
> En diez lenguas extranjeras ;
> Como no escriba en la suya
> Démonos la enhorabuena

2. Sur les brochures publiées à Toulouse et Bagnères, voir Ildefonso Manuel Gil, *Mor de Fuentes, poeta,* Revue *Universidad,* Saragosse, nos 1-2, 1956.

car il attira l'attention des autorités administratives locales de façon suffisamment vive pour qu'elles en référassent au ministre de l'Intérieur. L'enquête qui eut lieu au cours de l'été 1826 n'est peut-être pas sans liens avec le retour de Mor à Monzón. Voici le texte du rapport adressé par le préfet de la Haute-Garonne au ministre de l'Intérieur (Archives Nationales, Carton F^{7} 12016, dossier 584) :

PRÉFECTURE
DE LA HAUTE-GARONNE — Toulouse, le 6 Août 1826.

—

Direction de la Police Générale

M. Mor de Fuentes

Monseigneur,

Je m'empresse de fournir à Votre Excellence les renseignements qu'elle désire avoir sur le Sr. Mor de Fuentes qui jusqu'ici lui était inconnu. Je les ai puisés auprès d'Espagnols qui servent ma police secrète.

M. Mor de Fuentes est arrivé en France dans le mois de Mai 1825, il venait de Monzon (Arragon) où il possède une fortune assez considérable, il est entré en France avec un passeport espagnol, sous motif de prendre les eaux, il vint seul à Bigorre. Vers la fin d'Avril de cette année sont arrivés à Toulouse le M^{is} de Laguarda, la M^{ise} de Rocaverde, avec un enfant et un des frères du M^{is} de Laguarda, la M^{ise} de Rocaverde est fille de l'amiral Mazarido, mort il y a dix ans. Mor de Fuentes ancien officier de marine a servi sous les ordres de l'amiral Mazarido, il est assez simple, qu'il soit venu à Toulouse pour voir les enfants de l'amiral avec lesquels il paraît avoir des relations anciennes, il est parti pour Bagnères de Bigorre avec le M^{is} de Lagarde vers le 10 Juin sans faire viser son passeport, ils avaient rendez-vous à Bigorre avec le M^{is} de la Vega y Armillo. Mor de Fuentes a été passer dix jours à Montauban à la fin de Juin, toujours sans faire viser son passeport, il paraît avoir été attiré dans cette ville par ses relations avec le Chev^{er} Onis.

M. de Fuentes est connu en Espagne comme un des plus braves officiers qui se signalèrent à la défense de Sarragosse et plus tard à celle de Cadix, il a fait brillamment les guerres de l'indépendance espagnole contre Buonaparte, il s'est prononcé pour le parti constitutionnel, il fit en l'honneur de la constitution une œuvre poétique ; n'ayant pas été élu député aux Cortes, malgré toutes ses tentatives, il laissa paraître beaucoup d'opposition contre les meneurs, mais jamais contre le système constitutionnel. J'ignore s'il a été purifié et quelle a été sa position à l'égard de son gouvernement. Mor de Fuentes est un grand partisan de la Constitution, il annonce d'ailleurs un caractère doux et paisible quoique d'un esprit vif, mais son grand âge le rend presque nul excepté pour la poésie dont il s'occupe beaucoup, il a le projet de rentrer en Espagne après la saison des eaux.

Je suis avec respect, Monseigneur,
de votre Excellence
Le très humble et très obéissant serviteur
Le Maître des Requêtes. Préfet

De Juigné.

Il faut saluer au passage l'attachement de Mor de Fuentes au libéralisme politique, même si cet attachement repose sur

des tendances anarchiques peu méditées, car il constitue l'une des rares constantes motrices de son idéologie. La plupart des renseignements qui figurent dans ce rapport, notamment sur la prétendue carrière militaire de Mor, proviennent sans doute d'un interrogatoire, mal transcrit, auquel fut discrètement soumis le suspect. Le contraste que révèle ce rapport entre l'aspect extérieur de Mor (« caractère doux et paisible ») et l'expression de sa pensée (« esprit vif ») rend compte d'une discordance entre moyens physiques et volonté, discordance dont Mor dut souffrir toute sa vie : elle explique une certaine obsession pour les manifestations de l'audace physique, bien apparente dans le *Bosquejillo* (pp. 18 à 21 notamment).

Enfin, mû par l'amour-propre littéraire et la curiosité, Mor entreprend, le 6 août 1833, un voyage qui le conduira à Bagnères, Bordeaux, Paris, et aussi à sa ruine définitive. Au retour, il s'installera à Barcelone, non à Monzón, pour y vivre de sa plume, c'est-à-dire surtout de traductions. Ce voyage est donc en réalité une véritable aventure, émouvante et déraisonnable — la seule aventure peut-être de cette vie d'homme totalement indépendant et c'est à 71 ans que Mor décide de s'y lancer. Il n'était pas trop tard ; sans ce voyage insensé le *Bosquejillo* n'existerait pas et son roman, *Serafina*, eût difficilement préservé de l'oubli le nom de l'auteur.

Le voyage est organisé de façon déplorable. Sur dix mois de présence en France, Mor n'en passe que quatre à Paris (du 6 février au 10 juin 1834), alors qu'il reste cinq mois à Bordeaux, du 3 septembre 1833, date indiquée par un poème, au 3 février 1834, date figurant dans le *Bosquejillo*). Il est probable qu'au départ Mor ne désirait pas s'attarder à Bordeaux plus d'un mois. Les frais occasionnés par ce séjour prolongé vont bouleverser tout son budget : en fait, quand il quitte Bordeaux pour Paris, il sait fort bien que la solution raisonnable consisterait à rentrer à Monzón : visiter Paris lui tient donc vraiment à cœur.

Ce long séjour bordelais a des causes purement littéraires que Mor expose très vite dans le *Bosquejillo*. Il veut d'abord se présenter à Paris avec un recueil de poésies polyglottes plus important que celui de Bagnères (1826). Or, l'impression est retardée par la priorité donnée à des brochures carlistes (*Bosq*, 86) [1]. Il est

1. Les brochures carlistes en question paraissent être l'unique mais volumineuse *Contra Gaceta de la Gaceta de Madrid del 7 de Abril de 1833, ó Refutación de los datos histórico-legales en cuyo cumplimiento se manda reconocer y jurar á la primogénita del señor don Fernando VII como princesa heredera de la corona*, etc. de José Ruiz de Luzuriaga (Bordeaux, P. Beaume, 1833, in-8°, xxxix- + 207 pages, Cote B.N.P. : 8° Oc 1022). Mor nomme

à noter que la première démarche de Mor à Paris sera le dépôt de l'opuscule à la Bibliothèque Royale (*Bosq*, 91). En second lieu, l'imprimeur promet verbalement à Mor de publier *Las Estaciones*, vaste poème bucolique qui n'avait été achevé qu'en 1826 (bien que commencé vers 1805) et dont les notes venaient d'être rédigées à Monzón. Mor reste à Bordeaux pour hâter cette réalisation. Finalement, l'imprimeur ne tient pas ses engagements et Mor doit partir. Telle est la signification de cette simple fin de phrase : « ... y me causó (el impresor) un trastorno indecible para mi viaje » (*Bosq*, 87). L'expression « bouleversment indicible » n'est pas excessive.

C'est à cet état d'âme qu'il faut imputer les distractions de Mor : il ne mentionne même pas le nom de Goya, son illustre compatriote, dont les restes mortels reposaient à Bordeaux depuis 1828.

Le titre de la brochure de Bordeaux est *Poesias de Don José Mor de Fuentes en varios idiomas.* Les indications bibliographiques sont « Burdeos. Imprenta de D. Pedro Baume, Alameda de Tourny, nº 5, 1833 »[1]. Ce recueil s'ouvre par deux compositions castillanes, *La Despedida*, avec une épigraphe de Meléndez Valdés, et *Mi sensibilidad*, avec cette épigraphe « Quel funeste présent du ciel que celui d'une âme sensible ! (Rousseau, *Héloïse*) ». La partie française se compose de trois pièces : *Montauban. La reconnaissance pour l'accueil fait à une cantatrice espagnole* (déjà imprimé à Bagnères), *Vers faits sur le sommet et à la descente des Pyrénées* (daté du 8 août 1833), *Narcisse ou le fat.* Cette dernière pièce est pleine du mauvais goût qui caractérise nombre des écrits de Mor, notamment sa comédie *El calavera* [2]. Les poèmes anglais sont : *The first siege of Saragossa* (déjà imprimé à Bagnères), *The Valley of Campan (to an english lady)* avec une citation de Walter Scott en épigraphe, et *The spanish painter Murillo.* Les titres italiens et latins sont : *El signore Abbate Metastasio* (Bagnères), *Hectore Monologo cantabile, A la signora Antonia M... Lucanus* (Bagnères), *Caesar Augusta, Ad Raymundum Cunichium eximium Iliadis latino carmine interpretem.* Il existe trois additions : *El saludo en el paseo* (p. 35), *Vers improvisés sur le bateau à vapeur, en venant de la Réole à Bordeaux, le 2 septembre 1833*

effectivement un certain Arana-Luzuriaga comme étant l'auteur de ce fâcheux ouvrage (*Bosq*, 86).

1. Cote B.N.P., Yg 3892.

2. Un exemple :

J'ai lorgné ton squelette, ô mignarde Mélise,
En très mince tenue, en un mot... en chem...

(p. 37), *Versos compuestos en la estancia y escritorio mismo del célebre Montesquieu* (p. 39).

L'*advertencia* reprend la plupart des termes de celle de 1826 mais il existe de notables modifications. Il n'est plus question des « considérations prudentes » qui empêchent la publication de l'élégie *Le malheur de Misolonghi*. Les pièces allemande et grecque omises sont jugées non seulement « imperfectas » mais aussi « escasas ». Enfin, détail tout à fait significatif, il n'est plus parlé des « halagüeñas *ilusiones* del amor-propio » mais bien des « halagüeños *estímulos* » de ce sentiment : Mor de Fuentes ne veut pas douter de la valeur de ses tendances les plus intimes.

A la page 42 de la brochure, on trouve une liste très longue et méticuleusement ordonnée des travaux que Mor se proposait de publier. Elle ne peut que surprendre et émouvoir de la part d'un septuagénaire. Certains des travaux annoncés *(Cotejo del Gran Capitán con Bonaparte, Elogio de Cervantes, Crítica de Meléndez)* furent publiés à Barcelone en 1834 (Bergnès), 1835 (Gorchs e hijos) et 1838 (Bergnès) respectivement. Le détail des « poésies françaises » annoncées montre que les préférences de Mor allaient à la morale superbe (Pascal, Fénelon, Bossuet, etc.), ce qui est une très particulière manière d'honorer le classicisme français. Nous donnons cette curieuse « Annonce » en appendice.

Mor affirme (*Bosq*, 93) que divers journaux, notamment *Le Courrier Français*, parlèrent avec éloge de ses *Poésies* polyglottes. Ce fait est exact. On lit dans *Le Courrier Français* du 11 mars 1834, sous la rubrique « Librairie », l'entrefilet suivant :

> Voici un ancien officier espagnol, M. don José de Fuentes, qui s'avise de devenir poète, et poète polyglotte encore : il vient de publier, chez Baudry, rue du Coq, un petit recueil de vers espagnols, français, italiens, anglais et latins. C'est une difficulté assez habilement vaincue et qui prouve que l'auteur joint à une brillante imagination la science approfondie des langues qu'il a employées.

De toute évidence, Baudry fut seulement le dépositaire des brochures que Mor avait apportées de Bordeaux : on comprend que l'auteur ait préféré Baudry à Salvá pour diffuser son œuvre dans Paris. Quant à la qualité d'ancien officier, attribuée légitimement à Mor, elle fait ici écho au rapport de police de 1826. Mor s'en prévalait volontiers, malgré la brièveté de sa carrière, ce qui tend à confirmer le caractère peu volontaire de son départ de la marine en 1796.

Mor arrive à Paris le 6 février 1834 : son observation attentive, quoique tout extérieure, de la vie parisienne est d'autant plus méritoire que l'agrément de son séjour fut gâté par des soucis

d'argent. Ceux-ci sont mentionnés de façon concise et expressive dans le *Bosquejillo* : « La estrechez de mis intereses no me permitía dilatar ya mi mansión en Paris, y habiéndome proporcionado algun dinerillo, traté de dar la vuelta... » (*Bosq*, 144) et, à l'occasion du départ :

> Si mis facultades me hubiesen franqueado medios para tener carruaje, mesa y vivienda grandiosa, y poder frecuentar de continuo los teatros, hubiérame sido violenta la salida de París ; pero viviendo con estrechez se padecen incessantes y amargas privaciones, con tantisimos objetos tentadores como se abalanzan a la vista, y así fué para mi un alegrón entrañable el verme entronizado en mi asiento (*Bosq*, 149).

La *Fonda de Paris*, comédie autobiographique publiée en 1835 à Barcelone, fait état du pénible endettement de Mor et de la longue attente d'une lettre de change venant d'Espagne : l'hôtelier, un certain Campan, déclare avec humour :

> Ahi está don Marcelo,
> Señorón de mucha cuenta ;
> Hace ya meses y meses
> Que está esperando una letra,
> La cual, segun sus anuncios,
> Viene en posta muy ligera
> De tortugas o de bueyes [1].

Tout l'objet de la comédie réside dans le paiement de la pension et l'intervention de diverses dames en faveur de l'étrange héros qu'est Don Marcelo. La réalité, telle qu'elle ressort d'un dossier conservé à la Cour d'Appel de Saragosse [2], est pourtant assez triste. En quittant Monzón, Mor avait déjà une dette de 75 douros-argent. A Paris, il doit se résigner à donner des ordres pour que sa maison de Monzón soit échangée contre un bâtiment plus modeste appartenant à un certain Antonio Ibarz : la moitié de la soulte, soit 6.000 réaux, payée comptant, lui permit de quitter Paris. Un retard important se produisit en raison de la répugnance de Mor à faire établir l'indispensable procuration : il s'agit d'une nouvelle manifestation fâcheuse d'amour-propre : on lit dans le dossier cette phrase de Mor « para nada se necesitan los poderes, pues mi palabra y mi firma suponen más que todas las escrituras del mundo ». Par la suite, Mor refusa d'évacuer la maison familiale, d'où le procès de 1838. Les conclusions de l'avoué d'Ibarz

1. La *Fonda de Paris*, comprend déjà de nombreux détails qui figureront dans le *Bosquejillo* l'année suivante, tels l'épisode des Tuileries dans lequel on voit Mor dédier quelques vers à deux voisines de banc (*Bosq*, 107) et la visite de Mor à M^me^ Dauriat (*Bosq*, 101).

2. *Autos de apelacion de la Audiencia de Zaragoza*. Dossier Mor de Fuentes c/ Ibarz (1838). Appel d'un jugement du Tribunal Civil de Barbastro en date du 25 janvier 1838. Arrêt de la Cour du 14 septembre 1838.

renseignent sur la situation de Mor au cours de son séjour parisien de 1834 :

Don José Mor de Fuentes, poeta poco afortunado en su patria como suele suceder a todos por lo regular, determinó hacer un viaje a Paris, con más esperanzas que dineros, acaso sin conocer las inclinaciones invencibles de aquel Mundo abreviado ; y aunque a juzgar por sus cartas recibió agasajos y obsequios cual ningún otro extranjero hubiese merecido, sus fondos estaban al parecer tan agotados que ni para comer y pagar cuarto tenía. Con el fin de ponerse a cubierto de las diligencias con que le amenazaban los fondistas y posadores para quienes son menos que humo los diplomas y las arengas y temiendo ser preso hasta poder pagar, pues los débitos llevan en aquel país implicita la pérdida de la libertad, determinó para salir de sus apuros echar mano de sus bienes y bien sea por no hallar comprador a dinero o por no quedarse sin casa o por otros motivos, propuso una permuta a Don Antonio Ibarz, mi cliente, por otra suya (folio 14 du dossier d'appel).

On peut douter qu'une aventure se terminant de façon si lamentable constitue un parfait sujet de comédie : l'une des caractéristiques de la vie de Mor est sans aucun doute, malgré des remords toujours tardifs, un permanent mépris pour la gestion raisonnable des intérêts matériels : l'amour-propre, devenu vanité littéraire, élimine chez lui toute considération de cet ordre.

Mor de Fuentes nous renseigne fort peu sur ses relations espagnoles à Paris [1]. C'est pourtant au colonel Francisco Amoros qu'il dut d'être admis à la Société libre des Beaux-Arts en qualité de membre correspondant, classe des amateurs : et c'est Amoros qui le conduisit au banquet de cette société dont Mor fait tant de cas dans le *Bosquejillo* (p. 92-93). Cette amitié étonne et le silence dont l'entoure Mor se justifie pleinement : durant la Guerre d'Indépendance, les deux hommes appartiennent aux camps opposés, Amoros étant l'un des *afrancesados* les plus engagés : secrétaire de Charles IV en 1802, il devint commissaire royal dans l'armée française d'Espagne et de Portugal : il se fit naturaliser Français en 1817. Mor et Amoros s'étaient probablement connus dès 1794 lors des affaires de Collioure et Port-Vendres.

Voici comment le *Journal des artistes et des amateurs*, périodique hebdomadaire, rend compte, dans son numéro du 23 février 1834 (p. 119 de l'année 1834), du banquet au cours duquel Mor fit valoir ses talents de versification française :

1. Outre Amoros, ce sont deux Français qui paraissent lui avoir procuré quelques entrées à Paris : Arnaud (*Bosq*, 100), secrétaire perpétuel de l'Académie française, et Gauthier (*Bosq*, 138), député de Bagnères. — Arnaud est en réalité Antoine Vincent Arnault (1766-1834), auteur de tragédies de forme classique, de fables, et collaborateur avec Jay, Jouy, Norvins de la libérale *Biographie nouvelle des Contemporains*. Soutien des Bonaparte (Napoléon le porta sur son testament pour une somme de 100.000 fr.), il fut banni par les Bourbon de 1816 à 1819.

... *La Société libre des Beaux-Arts* s'est réunie la semaine dernière en un banquet nombreux ; c'est la première fois depuis sa formation, à l'issue de la révolution de 1830. Elle a prouvé par là, ce nous semble-t-il, qu'elle avait à cœur de s'occuper d'autres travaux que ceux appelés par certaines Sociétés, notamment par les Sociétés maçoniques, travaux de mastication.

Environ cent artistes membres de cette Société, présens à Paris, et quelques membres correspondans, assistaient à cette réunion, sous la présidence de l'honorable architecte de la Madeleine, M. Havé, qui là n'avait plus qu'une présidence toute bénévole. Les anciens présidents annuels, le docteur Cornac et M. Péron, partageaient cette influence ; et l'ignorance où l'on était du retour de M. Hittorff, de son voyage sur les Côtes de Normandie, pour chercher des masses granitiques, propres à la construction du sous-bassement de l'obélisque, a fait seule regretter qu'il n'ait pu être prévenu.

Des causeries instructives sur les productions nouvelles, sur la marche générale des beaux-arts et sur leur avenir en France, ont rempli la durée du repas et l'ont égayé par quelques traits originaux ou brillants. Outre les toasts de famille, un assez grand nombre d'autres ont été portés, qui respiraient tous l'amour du pays et de son illustration par les chefs d'œuvre de l'art. Enfin, un étranger distingué, M. Mor de la Fuente, littérateur espagnol présenté par M. Amoros, son compatriote, a salué l'assemblée qui l'avait accueilli, par une pièce de vers écrite en français, et improvisée dans la journée. Ce morceau, lu avec un fort accent castillan, écouté avec satisfaction et vivement applaudi, nous a paru contenir quelques négligences et quelques impropriétés de termes ; mais il est impossible de refuser de justes éloges à la composition du morceau et à l'art avec lequel l'auteur a su chanter tour à tour la musique, la peinture, l'architecture et la sculpture. M. Mor de la Fuente, véritable poète polyglotte, a publié, récemment, à Bordeaux, des poésies en langue espagnole, française, anglaise, italienne et latine, on assure même qu'il a en portefeuille des morceaux allemands et grecs...

La lecture du *Journal des Artistes* [1] révèle que « M. Mor de la Fuente, poète espagnol », a demandé son admission dans la Société libre des Beaux-Arts lors de la séance du 4 mars 1834. On note qu'au cours de la séance du 18 mars, M^me^ Dauriat [2] fit l'hommage à la société d'un opuscule intitulé *Opinion sur la Gymnastique Amorosienne* ; il est donc probable que ce fut Amoros qui conduisit Mor chez l'auteur. Les propos cruels que tient Mor sur M^me^ Dauriat dans le *Bosquejillo* (101-102), propos dont elle put avoir connaissance à tout moment, témoignent une nouvelle fois de l'extrême mauvais goût de Mor dans ses rapports avec l'autre sexe : sa galanterie manque totalement de générosité. L'admission de Mor de Fuentes, sous son exacte identité littéraire cette fois, fut prononcée au cours de la séance du 1^er^ avril 1834. Dans le compte rendu de la séance du 20 mai,

1. Cote B.N.P. : V. 24.339-74.

2. Outre cet opuscule, M^me^ Louise Dauriat est l'auteur de : *Lettre à Messieurs les Auteurs qui ont critiqué l'ouvrage posthume de M^me^ de Staël intitulé « Considérations sur les principaux événements de la Révolution française »* (1818). — *Cours d'Histoires religieuse et universelle* (1828). — *La Vierge d'Israël* (1830). — *Éléonore Débeauval ou les crimes d'un ambitieux* (1832). — *Épitre à M. Lamartine* (1832). — *Mémoire adressé à Messieurs les Membres du Conseil Général du département de la Seine* (à l'effet d'exclure les hommes, en qualité de professeurs, des pensionnats et institutions de jeunes personnes) (1846).

on lit « M. Mor de Fuentes, membre correspondant, lit des vers écrits par lui, en français, pour remercier de son admission dans le sein de la société ». Il n'existe, en revanche, dans le *Journal des Artistes* et dans les *Annales de la Société libre des Beaux-Arts* aucune trace des poèmes composés par Mor. Le nom de ce dernier figure dans la liste des membres correspondants jusqu'à l'année 1844 incluse. La mention « Mor de Fuentes, à Monzon royaume d'Aragon, Espagne » révèle un goût affirmé pour le particularisme provincial [1].

Les difficultés économiques de Mor, jointes à son grand âge, expliquent la vision tout extérieure que le *Bosquejillo* donne de Paris. Il s'agit d'une série de promenades accompagnées de réflexions qui vont de l'infime précision (salle et livres de la Bibliothèque Royale, p. 91, ou dispositions matérielles dans les hôtels — p. 127) à la remarque générale plus ou moins piquante. Le contact humain est rare, superficiel : visites peu nombreuses (la visite à Nisard, coryphée de la critique absolutiste, classicisante est la plus notable), rencontres de promenade, assistance à quelques manifestations académiques. Mor demeure en marge de la société bourgeoise de Paris en raison de son impécuniosité : il demeure en marge de la société littéraire, jeune et bohême, en raison de son âge et de son caractère ; il se trouve isolé. Ce point est très important car il touche à une différence essentielle, permanente, des sociétés française et espagnole. En France, rien de sérieux ne se fait en dehors du tête-à-tête et du repas de type familial : d'où, l'existence d'amitiés très cultivées et nécessairement peu nombreuses ; d'ailleurs, plus le nombre de ces amitiés augmente, plus la vie sociale grégaire de l'individu se trouve réduite : d'où une certaine avarice, ou réserve, dans le commerce humain. La société espagnole baigne, au contraire, dans une intimité générale, une cordialité manifeste qui, toute conventionnelle qu'elle soit, rend beaucoup plus féconds les réunions nombreuses et les premiers contacts : d'où, l'importance de la tertulia et du casino. C'est ce qui frappe la sensibilité de Mor lorsqu'elle lui fait écrire : « ... allí (en France) apenas se conoce este género de comunicación que se llama *trato* y es tan halagüeño y entrañable en Madrid, en Cartagena, en Zaragoza y otros pueblos » (*Bosq*, 117). Cela tient au degré différent de crédit que chaque nation accorde

1. L'Aragon se trouvera de nouveau représenté, en 1848, au sein de la Société libre des Beaux-Arts par « M. Blasco Soler, directeur de l'Académie des Arts à Saragosse ». Ce fait est d'autant plus remarquable que les membres étrangers étaient très rares : il n'existe aucun autre correspondant espagnol à l'époque où Mor et Blasco Soler font partie de cette Société.

à l'humain : la France est la patrie des moralistes — ceux que paraît ignorer Mor (La Bruyère, La Rochefoucauld, Vauvenargues) — pour qui tout contact humain est d'abord une conjonction de faiblesses — mais une conjonction qu'ils ont souci de rendre harmonieuse. En Espagne, la satire est peut-être plus violente, souvent caricaturale, mais aussi moins susceptible d'application : on a tendance à condamner l'espèce et à faire confiance à l'individu.

La rue est donc le refuge de Mor, principalement le Jardin des Tuileries et les Boulevards. Il est au cœur du Paris moderne, très près du Palais Royal où réside Louis-Philippe. Ce quartier est en plein développement. La rue Vivienne vient d'être prolongée jusqu'à la Bourse. Les galeries Colbert et Vivienne ont été ouvertes en 1825 et 1828. Le square Louvois recevra sa belle fontaine en 1844. Mor réside probablement dans la rue de Richelieu, au cœur de ce quartier, à proximité des *Messageries Royales* dont le siège est 28, rue Notre-Dame-des-Victoires.

Les Françaises sont, pour Mor, le plus constant des sujets de réflexion. A la Bibliothèque Royale, il s'étonne de les voir paraître isolément en public sans que personne ne songe à leur manquer de respect (*Bosq*, 91). Entre l'Étoile et Longchamp, il mortifie une jeune vendeuse de gâteaux qui avait les ongles noirs : tout le *Bosquejillo* atteste d'ailleurs un goût valéresque[1] avant la lettre pour les toilettes féminines soignées (*Bosq.*, 104, 114 et 12). Aux Tuileries, il se persuade que les Français négligent trop leurs compagnes : il est flatté par l'intérêt que ces dernières portent aux Lettres, et plus précisément à ses poèmes : on note ici que la fameuse brochure de Bordeaux ne quitte jamais les poches de Mor (*Bosq*, 106-107). Sur les Boulevards, il s'intéresse aux courtisanes et paraît bien avoir sollicité leurs confidences : il est frappé par leur bonne tenue, tant physique qu'intellectuelle :

> ... las hay hermosísimas y perfectamente puestas — écrit-il —, con ajuar propio o ajeno, a la última moda ; y muchas habrán tenido educación culta, pues dan su voto con despejo y tino sobre Poesía y otras materias delicadas, y sobre todo hablan el francés con toda propiedad, y sin vulgaridades ni indecencias. (*Bosq.* 114).

Mor attribue à la corruption générale de la femme française le peu d'égards dont, selon lui, elle est l'objet de la part des hommes. Les impolitesses ou manques de prévenance qu'il note sont sans doute réels, mais ces observations ne tiennent pas compte des

1. Les héroïnes des romans de Juan Valera incarnent typiquement cette exigence masculine de netteté corporelle chez la femme.

mœurs des différentes couches sociales de l'époque. L'absence de toute perspective sociale est d'ailleurs frappante dans le *Bosquejillo* en ce qui concerne la France. L'impression finale de Mor est que, malgré cette universelle corruption, la femme, française, qui est physiquement supérieure à l'Espagnole (*Bosq.* 118) se caractérise par sa douceur et sa bonté ; il le note à propos d'une gérante de boutique qui lui noue son lacet de soulier (*Bosq.* 118), à propos de deux voyageuses émues du retard de leurs compagnons de route (*Bosq.* 151), à propos d'une dame de Toulouse qui le guide dans les rues pendant quelques instants (*Bosq.* 153). En revanche, il déplore que les Françaises ne comprennent rien aux plaisanteries (bromas) espagnoles : à aucun moment, il ne se demande si, avec l'accent poétique, l'humour n'est pas ce qui est le moins susceptible de traduction.

N'observant des Français que leur comportement extérieur — c'est-à-dire leur vanité raffinée et par là même voyante — il les déclare *a priori* « de suyo huecos y fachendones » (*Bosq.* 121). Ce reproche de vanité est surprenant chez un homme dont les écrits se caractérisent par une exceptionnelle absence de sens critique, c'est-à-dire de réflexion sur ses impulsions spontanées : en réalité, Mor fait de l'excellence de l'intuition, de la première impression, un dogme, et c'est en vertu de ce principe qu'il condamne l'esprit français en bloc, aussi bien dans ses manifestations classiques que prétendûment libres. Cette condamnation est exprimée à propos de la poésie (« los versistas friisimos del pais », p. 67) et de la peinture (le tableau de la bataille d'Austerlitz par Gérard, « tan inanimado y yerto como la poesia dels pais », p. 132 — et manque de vie de la plupart des productions françaises, p. 142).

La priorité que Mor donne, en littérature, à l'expression vive de la sensibilité est caractéristique du comportement romantique. Tout le *Bosquejillo*, d'expression et de mouvement très libre, est une manifestation de cette tendance. Mor se vante à plusieurs reprises de ne pas corriger ses écrits : à propos de son *Faustino y Dorotea*, il note : « La dejé casi concluida, escribiéndola, según mi ya inveterada costumbre, sin borrador y sin retoques, como van estos apuntes » (p. 74), et au sujet de l'ode lue au banquet de la Société libre des Beaux-Arts il précise : « ... se despabiló, en efecto, durante la mañana, copiándola luego con algunos retoquillos, afán violentísimo para mis despachaderas » (p. 92). Ses manifestations d'orgueil égocentrique, son tendre subjectivisme (*Mis desengaños*, *Mi sensibilidad*, sont des titres de ses

poèmes), son exhibitionnisme provoquant, ses sarcasmes, son mépris de l'ordre et de la cohérence sont d'autres traits romantiques. Et pourtant, malgré une grande nervosité de plume, Mor est un romantique timide et pudibond : peut-être est-ce là, au demeurant, la définition du pré-romantique. Il est romantique d'expression, non d'inspiration : il s'interdit de méditer sur les fondements de l'action individuelle et sociale — la foi et l'amour. Il condamne le dépouillement qui constitue la première et nécessaire phase de tout mouvement novateur : ce faisant, il a le mérite de souligner la part de « naturalisme » qu'il y a dans le romantisme (*Bosq.* 96). Au nom de préceptes raisonnables auxquels répugne son tempérament, il condamne le théâtre espagnol du Siècle d'Or.

En résumé, il est prudent de considérer avec détachement les rafales de médisance soigneusement ouvrée que provoque, dans le *Bosquejillo*, toute allusion à l'école ou à l'anti-école nouvelle. D'ailleurs, des jeunes écrivains, il ne prononce guère que le nom de Thiers (p. 141 — avec éloge) et celui de Lamartine dont la générosité lui échappe (« yertos sollozos », p. 98).

Pour Mor, « parece innegable que en el día de hoy no hay un poeta ni un orador eminente en toda la Francia » (*Bosq.*, p. 98). Quant au roman, genre qui devrait tant l'intéresser, il n'en dit rien. Il est excusable dans la mesure où, lorsqu'il quitte Paris, le 10 juin 1834, les grands chefs-d'œuvre du romantisme français ne sont pas encore publiés. Néanmoins, la seule année 1833, a vu la sortie en librairie d'*Ahasvérus* (Quinet), du *Spectacle dans un fauteuil* (Musset), du premier volume de l'*Histoire de France*, de Michelet, des *Jeunes France* (Gauthier), de *Lélia* (George Sand), des *Contes et nouvelles* (*Mosaïque*, de Mérimée). Le roman français s'est déjà enrichi de *Le Rouge et le Noir* (Stendhal, 1830), de *Notre-Dame de Paris* (Hugo, 1831), d'*Indiana* (Georges Sand, 1832). Balzac a publié *Les Chouans* (1829), *La Maison du Chat qui pelote*, *Gobsek* (1830), *La peau de chagrin* (1831), *Le Colonel Chabert*, *Le Curé de Tours*, *Louis Lambert* (1832), *Le Médecin de campagne*, *Eugénie Grandet* (1833). 1834 est l'année du *Père Goriot*. Il est certain que la curiosité du vieux Mor s'est émoussée et qu'il ne lit plus guère. Son Paris est celui des pierres, des passants et des étalages.

Ses remarques de caractère pratique, sur le libéralisme économique notamment (*Bosq.*, p. 137) sont un peu plus valables, et l'on aime assez la froideur de certains de ses jugements :

El interés personal, que por otra parte gangrena y desmoraliza los corazones, da también el impulso a la inmensa máquina. En las artes eminentes, la gloria acude a estimular con su embeleso los arranques del egoísmo : mas al paso que la bastardía va preveleciendo, aquel móvil generoso, el engrandecedor de la Humanidad, lleva camino de guarecerse pronto y sin rescate en los versos, en el teatro, en el reino de la ilusión (p. 138).

Lorsqu'il rentre en Espagne au milieu du mois de juin 1834, Mor s'installe à Barcelone et commence à travailler pour l'éditeur Bergnès de las Casas. Il se consacre notamment à la traduction d'importants ouvrages français : *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, l'*Histoire de la Révolution Française* de Thiers, l'*Histoire Naturelle du genre humain* de J. J. Virey (2 vol., 1801). En ce qui concerne l'ouvrage de Thiers, il est probable que son rôle se borna à superviser la traduction. L'examen de celle du roman de Rousseau révèle que le récent séjour parisien n'a nullement amélioré le goût de Mor : celui-ci demeure incapable de capter et de faire sentir la délicatesse sentimentale du texte original : sa traduction comporte d'inacceptables infidélités dues à l'emploi d'expressions personnelles souvent comiques. Il existe aussi quelques images vulgaires. Les pitreries qui rendent si piquante la lecture du *Bosquejillo* défigurent maintes fois les textes traduits [1].

Revenu à Monzón dans les tout derniers jours de sa vie, Mor de Fuentes y mourut le 3 décembre 1848. L'acte de décès dressé à la paroisse atteste son extrême misère.

Il ne paraît pas que l'impétueux écrivain aragonais ait fait beaucoup pour améliorer la compréhension des mœurs et de la littérature françaises en Espagne. Sa raideur intellectuelle fait de lui un intermédiaire détestable. Ses jugements sur le peu qu'il a entrevu de la vie française ne peuvent pas non plus, malgré l'avis d'Azorín, être considérés comme typiquement espagnols. Son égocentrisme ne paraît guère émaner du tempérament natio-

1. *Infidélités : — tendre émotion* traduit par *vaivén afectuoso. — prétendu bel esprit*, traduit par *ingenillo charolado. — dans l'horreur de ta situation* traduit par *empozada en la mazmorra de tu situación. — Et ta tristesse, voilée d'un doux sourire, n'en est que plus amère à mon cœur* traduit par *Y tu desconsuelo charolado con halagueña sonrisa, emponzoña más y más mi corazón. — Retenez cette voix touchante qu'on n'entend point sans émotion* traduit par *Contenga esa voz transparente y volcadora de mis conatos. — Je n'ai pas oublié que j'ai perdu le droit d'être respectée*, traduit par *No se trascuerda el malogro de mis fueros naturales. — Elle n'était pas fière : quel droit eut-elle eu de l'être ?* traduit par *No era altiva : sobre qué podia estribar su quijotismo ?* — Abus des Dulcineas, Filis, Cloris, inventions de Mor.

Vulgarités : — Quelle joie vous me donnez ! traduit par : *Viva el alborozo en que me empapo. — Mon cœur sans expérience* traduit par *La bisoñez de mi pecho. — Voilà votre manuscrit ; je l'ai lu tout entier* traduit par *Alla va el manuscrito : me lo he mamado entero.*

Texte français utilisé : vraisemblablement Œuvres Complètes de Rousseau, Baudoin Frères, Paris, 1826, car le second prologue figure intégralement dans la traduction de Mor.

Traduction espagnole : *Julia o la Nueva Heloisa*, traducción de D. José Mor de Fuentes. Barcelona. Imprenta de Don Antonio Bergnès. Calle de escudellers, nº 36, *1836*.

nal. Il présente plutôt un caractère pathologique en rapport avec la perpétuelle adolescence qui se note dans les actes et les écrits de Mor, notamment dans leur amusante ou irritante ingénuité. Par l'exubérance des sentiments, le goût du bavardage, l'irrésistible besoin de médisance, la minutie de l'observation, l'intérêt porté aux toilettes (ainsi qu'à la mode, v. *Bosquejillo*, p. 120), une évidente affèterie, l'attitude générale de Mor évoque une certaine féminité — il en existe de plus constructives — qui n'est guère dans les usages espagnols. La représentativité de sa critique nous paraît donc faible, sauf dans son aspect anarchique. Ce fut surtout une manie poétique sénile qui le conduisit en France et les impressions que lui ont laissées ses différents séjours doivent être interprétées à la lumière de données psychologiques toutes personnelles.

Ildefonso Manuel Gil et Robert Pageard.

APPENDICE I

ANNONCE DES DIVERS OUVRAGES DE L'AUTEUR

José Mor de Fuentes. *Poesias en varios idiomas.* Bordeaux, Beaumes, 1833. Pages 41 et 42.

Poésies françaises, 1 vol. in-8°.

Critique littéraire :

I. L'Éloquence française, ou mes Prosateurs favoris : Pascal, Fénelon, Bossuet, etc.
II. Les Peintres Espagnols.
III. Mes jouissances et mes regrets, etc.

Caractères littéraires :

4. Homère.
5. La langue grecque.
6. A M. Tissot, sur Virgile.
7. Le Tasse.
8. Erasme, etc., etc.

Physique :

Kant, ou la Philosophie ténébreuse.
Le Naturaliste.
Archimède.
Immensité de l'univers.
L'Astronomie, etc., etc.

Politique :

Les Grecs.
La bataille de Salamine.
Sparte, etc., etc.

Pièces descriptives :

Vers faits sur le sommet des Pyrénées.
Bagnères.
Le jardin de M.
Toulouse.
Montauban, etc., etc.

Morale, caractères :

Le Pédant.
La Mode.
Lucrèce et Messaline.
Le Sensuel.
Narcisse, etc., etc.

Supplément :

La prise d'Alger.
La Promenade.
Le Zodiaque.
La Concorde, etc., etc.

En tout, 86 pièces de vers.

Poesias Inglesas, Italianas y Latinas.	1 vol. in-8°
Las Estaciones, poema en 12 cantos con notas.	1 vol. in-8°
La poética, poema en 12 cantos.	1 vol. in-8°
Teatro, Comedias y Zarzuela.	1 vol. in-8°
Poesias varias, la Zaragozana, poema el Combate naval, Satiras, etc., etc.	1 vol. in-8°
Traducción de 27 Odas de Horacio en igual numero de versos, y otros varios trozos de los clásicos.	1 vol. in-8°

Obras en prosa.

La Serafina, 4ª edicion, con mas de setenta cartas nuevas.	1 vol. in-8°
Cotejo del Gran Capitán con Bonaparte. Elogio de Cervantes, donde se deslindan y desentrañan radicalmente, y por un rumbo absolutamente nuevo, los primores incomparables del Quijote.	1 vol. in-8°
Crítica de Melendez, y Variedades.	1 vol. in-8°
Faustino y Dorotea, novela nueva.	1 vol. in-8°

Note : Cette « annonce » est légèrement gonflée par des titres d'œuvres déjà publiées. Le poème *El combate naval del 21 de Octubre* avait été édité à Madrid en 1805, peu après la bataille de Trafalgar. Certains fragments des *Saisons* avaient été publiés dans la *Minerva o el Revisor general*, ainsi qu'en appendice à la *Serafina* (p. 1807) : le chant premier de *La Primavera* avait été édité à Lérida en 1819. Enfin, Mor de Fuentes avait fait connaître ses traductions des odes d'Horace dès 1798.

APPENDICE II

BIBLIOGRAPHIE RÉCENTE

1. José Manuel Blecua. *Mor de Fuentes y Lord Holland .Castilla, boletin del Seminario de Estudios de Literatura y Filologia.* I, Fasc. II. Valladolid. Curso 1940-41.
2. Ricardo del Arco. *Ideario literario y estético de José Mor de Fuentes. Revista de Ideas Estéticas.* Madrid, 1947. Num. 20.
3. Préface et notes de D. Manuel Alvar au *Bosquejillo.* Édition de Grenade, 1952.
4. F. Olivan Baile. *José Mor de Fuentes, Ingeniero hidráulico. Argensola.* Num. 14. Huesca, 1953.
5. José Fernández Montesinos. *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX.* Castalia. Biblioteca de erudición y crítica. Valencia, 1955.
6. Ildefonso Manuel Gil. *Mor de Fuentes, poeta. Universidad.* 1956. Num. 1-2. Saragosse.
7. Robert Pageard. *Goethe en España.* C.S.I.C. Madrid, 1958.

LES CINQ CARNAVALS DE M. BEYLE

L'épisode fiumain. — La trame historique du « Juif ».

Approcher un épisode de la vie de Stendhal dans l'état actuel des recherches, c'est, sans doute, délicat. Plus encore serait-il hasardeux de vouloir avancer une interprétation qui se piquerait d'originalité. Aussi, en nous proposant de fournir quelques détails à la connaissance du consulat triestin d'Henri Beyle, suivrons-nous forcément des chemins frayés par d'autres. C'est nommer M. Henri Martineau pour l'ensemble du personnage et de ses œuvres, M. René Dollot pour le séjour adriatique de Stendhal. Que reste-t-il après ? De tout petits détails, permettant tout au plus d'ajouter un supplément d'information.

Le départ pour Trieste a eu lieu dans des dispositions éclairées par les « Indiscrétions »[1] de Luigi-Foscolo Benedetto : bonne fortune inespérée avec Giulia[2], demande en mariage le jour même où Stendhal partit de Paris ; prévision de splendeurs consulaires dont témoignent les invitations, adressées à Sainte-Beuve, à Delacroix, à d'autres, de passer « six mois ou un an dans la maison du consul »[3] ; désenchantement sur place, logement à l'hôtel, fréquentations mondaines qui bientôt feront regretter celles qu'il venait de laisser à Paris ; cuisine médiocre, chauffage insuffisant, ou nul. Dominique ne se trouvait peut-être pas précisément « *in mezzo ai barbari* », comme il en avait eu le pressentiment lorsqu'il annonçait sa nomination à Mareste[4], le 26 septembre 1830. Il n'en est pas moins certain qu'il s'ennuyait à Trieste, d'autant plus que les belles y étaient trop fortes en mathématiques pour admettre que, selon l'équation

1. Luigi-Foscolo Benedetto, *Indiscrétions sur Giulia*, Paris, Le Divan, 1934.
2. Stendhal ignorait cependant la nécessité où elle se voyait de se marier. *Op. cit.*, p. 106.
3. Cf. *Correspondance*, publiée par H. Martineau, t. VI, Le Divan, 1934.
4. *Correspondance*, t. VI.

beylienne, « 48 = 25 »[1]. Deux ressources s'offraient désormais : les préoccupations consulaires et le travail d'écrivain.

En ce qui concerne la besogne consulaire, Beyle était d'abord handicapé par l'attente de l'exéquatur ; ensuite, après son refus, par le souci d'obtenir un nouveau poste qui ne serait pas inférieur. Néanmoins, les talents de l'observateur né qu'était Stendhal, ne chômaient certainement pas. Les impressions sur le pays et ses habitants qu'il communiquait au Ministre des Affaires étrangères ou à ses amis parisiens, en témoignent suffisamment : absence d'esprit public ; l'opinion, préférant la stabilité à tout, ne demande aucun changement politique. Par contre, la contrebande est « immense » à Trieste, et « visible »[2].

Dès le commencement, Beyle était fortement tenté par la perspective des voyages. Le 26 décembre, il écrivit à Mareste : « Au printemps, le devoir me conduira à Cattaro. » Dans le port de Trieste où, disait-il, « on sent le voisinage de la Turquie », il parlait à des hommes portant des culottes larges ; il leur payait du punch et trouvait que « leur langage est une poésie perpétuelle ». Son programme de voyage portait sur Fiume (Rijeka), Zara (Zadar), Raguse (« si cher à la belle Ancilla », — allusion aux amours de M^me^ Ancelot et du Duc de Raguse) et Cattaro (Kotor).

Ces voyages devaient se réaliser par étapes, dont Fiume, au début de janvier 1831, était la première, suivie seulement encore d'une excursion de 36 heures à Capo d'Istria (Kopar), petite ville située sur la côte, face à Trieste, au début de mars 1831.

Le commerce de grains était signalé à l'attention du consul par les instructions reçues dès avant son départ pour Trieste. Fiume étant le débouché de la Croatie (« le Bannat », province placée sous l'autorité du Ban), Beyle, ancien intendant de la Grande Armée, a voulu se rendre compte *de visu* des possibilités d'achat. Tout en plaisantant, dans sa correspondance privée, sur le double sens de *corn* (grain en anglais) et *cornes* français[3], dans son rapport au Ministre, Beyle expose la situation telle qu'elle se présentait pour la défense de la politique et du commerce français. Il démontre la nécessité pour le consul français, de parcourir les villes de la côte jusqu'à Cattaro. Il

1. Lettre à Mareste, datée de Corfou, 23 février 1831. C'était le cas de la cantatrice M^lle^ Ungher.

2. Rapport au Ministre des Affaires étrangères du 24 février 1831. Cf. Louis Farges, *Stendhal diplomate...*, Paris, 1892, p. 33.

3. Jeu de mots dont le sens semble avoir échappé à Louis Farges qui croit à un commerce *de cornes* (*op. cit.*, p. 32).

attire l'attention du Ministre sur le faible pourcentage qu'occupent les bateaux français dans la navigation directe avec les ports français.

Le séjour à Rijeka (Fiume) dura du 6 au 10 janvier. Toutefois, le départ de Trieste dut être entrepris deux jours avant, étant donné la lenteur du voyage, soit en voiture, à travers le Nord de la péninsule d'Istrie, soit en bateau, longeant la côte et contournant la péninsule. Des documents directs sur le séjour à Fiume manquent, si l'on fait abstraction d'une communication de la police locale, répondant à une note de celle de Trieste, par laquelle fut signalé le départ du consul français. Cette réponse de Fiume, mentionnée par M. Dollot, est le seul document connu qui atteste l'intérêt de cette petite ville pour la visite de Stendhal.

Un peu plus fructueuses nous semblent les recherches sur cette visite dans les documents de la Chambre de commerce de Fiume, quoique, là non plus, la présence du consul français de Trieste ne soit pas mentionnée. Nous avons déjà dit que le but de l'enquête était d'ordre général : le commerce du blé, auquel on pourrait, par supposition, ajouter celui des douves de chêne, transportées à Rijeka de Karlovac, et dont l'exportation en France était assez importante depuis 1824 [1]. Cependant, les commerçants de Rijeka étaient, à ce moment-là, intéressés surtout par un problème tout à fait concret.

Ainsi qu'il appert de la lettre adressée par Beyle à « Messieurs les Intendants de la Santé Publique à Marseille », le 28 février 1831 [2], il a fait annoncer dans le *Journal de Trieste* que les bâtiments qui ne seront pas porteurs de patentes de santé délivrées par un agent du consulat français, encourront « un surcroît de quarantaine d'au moins 5 jours ». Or, le gouvernement de Trieste lui demanda, par une note du 24 février, quelle sera le traitement des bâtiments partant de Fiume, où il n'existe pas de consulat français. Pour répondre, Beyle adresse donc à Marseille la question de savoir ce que devraient faire ces bâtiments pour éviter un surcroît de quarantaine.

Cette affaire, suscitée par le « choléra-morbus », peut être suivie aussi dans les protocoles de la Chambre de commerce de Rijeka *(Deputazione Mercantile di Fiume)* [3]. En effet, au début de 1831, on y lit, sous le n° 293, que, pour tous les bateaux à destination

1. Cf. R. Bićanić, *Važnost Rijeke u ekonomskom životu Hrvatske*, Rijeka, Zbornik, Zagreb, 1953, p. 169.
2. *Correspondance*, t. VII.
3. Ces archives se trouvent à Rijeka, *Historijski Arhiv*.

des ports français, les patentes sanitaires devront être pourvues du visa français. Sous le n° 297 se trouve résumée la décision de demander au gouvernement « des éclaircissements ultérieurs », étant donné que « dans ce Littoral » [1] il n'y a pas de gérant français ; et « comment, dans ce cas, devront être réglées les expéditions » [2].

On voit bien, par conséquent, que M. Beyle en tant que consul de France à Trieste, — bien que sa visite de janvier, non officielle du reste, ne figure pas dans les Protocoles de la Chambre de commerce de Fiume, — n'en jouait pas moins un rôle important dans les préoccupations des milieux commerciaux de Rijeka.

Quant à l'ambiance où M. Beyle se trouva lors de sa visite dans cette ville, il semble que l'accueil reçu et les prévenances dont il fut l'objet de la part de deux compatriotes, lui furent fort agréables. Antoine Reymond et l'industriel Charles Meynier y ont gagné des titres qui les signalent à la curiosité des beylistes. Sur Reymond, — que Stendhal, dans la lettre qu'il lui adressa de Trieste, qualifiait de « propriétaire », — nous sommes renseignés par une lettre privée à destination de Paris, de même que par une lettre officielle qui, toutes les deux, figurent dans la *Correspondance* publiée par H. Martineau.

La lettre privée contient l'affirmation que Fiume est « tout à fait le dernier endroit de la civilisation » [3]. Suit la satisfaction de l'épicurien qu'était Beyle : « Cinq jours passés là furent cinq carnavaux [*sic*]. On m'aimait tant... » Puis, une allusion à la « croix », qu'il jugeait si nécessaire à sa large poitrine consulaire et qu'il réclamait sans cesse auprès de ses amis parisiens. Enfin, une observation qui peint très bien notre héros, au seuil de la vieillesse :

Dans cette charmante ville de six mille âmes, un homme qui a un capital de quarante mille francs est dans l'abondance, la considération, etc. Il a un logement que le soleil dispense du poêle ; il adore l'usurpateur [on devine combien ce détail devait aller au cœur du père spirituel de Julien Sorel !] et lit l'histoire de ses amours avec des gravures enluminées ; il veut absolument me prêter ce livre rare qu'il avait fait venir à grands frais. Toutes les fois que je l'allais voir, il me faisait faire à l'instant du chocolat. Combien vous coûte cette vie délicieuse ? lui ai-je dit, le dernier jour, le sur-

1. Les ports croates de Senj et Bakar relevaient également de la compétence de la Chambre de Rijeka ; Senj (Segna) y était représenté au Comité.

2. « Alli 19 Febr° si é fatto analogo Raporto al Governo eccitando urgentemente la sua Autorità per avere del Consolato francese di Trieste dei schiarimenti riguardo a questi Bastimenti che partono da questo Litorale ove non vi esiste un gerente francese e, partendo per un Porto francese, come dovrano in questo emergente essere regolate le Spedizioni. »

3. *Correspondance*, t. VII.

prenant à dîner avec sa maîtresse ? — Je me ruine ; mais que voulez-vous ? la vie est courte ; je dépense trois mille six cents francs.

Dominique, dont les appointements de consul étaient de 15.000 francs, devait trouver la vie de ce compatriote de Fiume très bon marché, agrémentée qu'elle était de chocolat et de maîtresse qui, à Trieste, lui faisaient défaut.

De retour à Trieste, le ton change. D'ailleurs, le sujet de la lettre par laquelle M. le Consul répond, le 25 février, à celle de Reymond, pouvait admettre ce changement : « ... vous me dites que vous avez reçu une députation, laquelle vous a demandé si vous aviez l'autorité pour viser les patentes de santé des bâtiments, expédiés sur des ports français. Qui vous a fait cette demande ? Est-ce la Chambre de Commerce de Fiume, ou le gouvernement ? » (Confusion provoquée dans l'esprit du consul par le fait, sans doute, que la Chambre de commerce de Rijeka portait alors le titre de *Deputazione Mercantile di Fiume*). Suivent deux questions d'ordre statistique : « Combien de bâtiments sont partis de Fiume en 1830 pour la France ? A quelle époque ? » Et, après une assurance digne d'un grand diplomate : « Mon devoir est de faciliter le commerce », on passe au désir exprimé par M. Reymond : « Je solliciterai avec plaisir auprès de S.E.M. le Ministre des affaires étrangères la nomination d'un Agent Consulaire à Fiume, mais je ne veux pas être exposé à solliciter pendant 6 mois la reconnaissance de cet agent par les autorités du Pays »... — Prudence bien compréhensible sous la plume d'un consul dont la nomination n'a pas été agréée par le gouvernement viennois. — « Vous savez, Monsieur, continue Beyle, que d'après le témoignage qui m'a été rendu de votre probité, de votre zèle, de votre dévoûment aux intérêts des négociants français, je suis disposé à vous présenter à la nomination de M. le Ministre des affaires étrangères. » Après avoir demandé « l'assurance probable » que le choix d'un agent consulaire à Fiume recevrait l'assentiment des autorités compétentes « dans le délai d'un mois ou six semaines », le consul Beyle termine sa lettre, en promettant de faire « tout ce qui dépendra de lui » pour faciliter les relations commerciales : « c'est mon devoir et mon inclination ». Et finalement, comme en post-scriptum : « Pendant le court séjour que j'ai fait à Fiume, j'ai pu apprécier cette ville intéressante, et je vous prie de remercier les personnes qui m'ont fait accueil. »

La bonne volonté de Beyle est d'ailleurs hors de doute. Au consul de France à Milan, le baron Denois, Beyle annonce dès

le lendemain, son intention de demander au Ministre de nommer les agents consulaires à Fiume, Zara, Raguse et peut-être à Cattaro. « Cette mesure serait utile et il n'est pas convenable de nous laisser oublier dans ces pays ». D'autre part, nous avons vu que pour la question de quarantaine, il avait écrit à Marseille, deux jours après avoir répondu à Reymond.

On pourrait se demander si Charles Meynier, propriétaire, depuis 1827, de la prospère fabrique de papier Smith et Meynier, avait également reçu une lettre de Beyle, ne fût-ce que par politesse. On l'ignore. Si le consul l'avait oublié, Dominique s'est souvenu de Meynier, puisque la lettre qu'il avait adressée à M^me^ Alberte de Rubempré, le 6 février 1831, avec la prière de lui faire construire à Paris et envoyer à Trieste un fauteuil, se trouve signée « Meynier » ![1] Ainsi, Beyle, grand amateur des noms travestis, montre qu'il se souvient parfaitement du compatriote qui lui avait fait bon accueil à Fiume.

Reste à savoir, dans quelle mesure le séjour en Illyrie se reflète dans les œuvres de Stendhal. Une place à part est à faire aux allusions « illyrisantes » qui se trouvent dans la *Chartreuse de Parme*, bien postérieure au consulat de Trieste, car elles remontent soit au séjour en Italie avant 1821 [2], soit à des lectures [3]. Cependant, Beyle a dû plus d'une fois rencontrer des Croates au cours des campagnes napoléoniennes, qu'il suivait en qualité d'adjoint aux commissaires de guerre. Le nom de Croates, dont plusieurs régiments étaient encadrés dans les armées françaises, lui était connu aussi d'une manière folklorique. En effet, dans une lettre adressée à sa sœur et confidente Pauline, de Vienne, le 25 juillet 1809, par laquelle il lui communiquait ses impressions de Hongrie, recueillies au cours d'une mission dont il s'est trouvé chargé par le comte Daru pour porter la correspondance diplomatique [4], nous trouvons le passage suivant : « De Laxenbourg

1. *Correspondance*, t. VII.

2. Exemples : « les bouches de Cattaro » (éd. de la Pléiade, p. 28) ; « ... dit le pont de l'esclave, parce que jadis un esclave dalmate avait réussi à se sauver... » (*Ibid.*, p. 324).

3. « (Fabrice) choisit pour confesseur un jeune prêtre intrigant qui voulait devenir évêque (comme le confesseur de Spielberg) » et, en note : « Voici les curieuses Mémoires de M. Andryane... » Ce passage est expliqué par H. Martineau, avec renvoi aux *Mémoires* d'Andryane, carbonaro français, publiés à Paris en 1837-38 (*La Chartreuse*, éd. Garnier, 1942, pp. 89, 587). En effet, au t. III de ces *Mémoires* (pp. 118-119) il y a un portrait très « parlant » de cet évêque insolite. Silvio Pellico, dans *Le mie Prigioni*, a également évoqué le rôle joué à Spielberg par ce confesseur dalmate, le père Stefano Paulovitch, « fatto, due anni appresso, vescovo di Cattaro » (S. Pellico, *Le mie Grigioni*, éd. Garnier frères, p. 297).

4. Cette mission est rappellée par Beyle dans une note autographe de septembre 1830, adressée au ministre, dans laquelle sont résumés ses états de service et dont la conclusion est la suivante : « A Vienne, en 1809, M. Beyle tint la plume dans toute l'affaire de

j'allai à Eisenstadt et de là, aux bords du lac que tu verras sur les cartes. J'y trouvai le costume croate dans toute sa pureté ; c'est absolument celui de nos housards, la moustache, les petites bottes garnies d'un bord d'argent, etc., etc. »

En réalité, une minorité croate habite cette région du Burgenland autrichien encore de nos jours. Si nous le rappellons, c'est parce qu'il nous faut aborder maintenant un fragment littéraire, écrit à Trieste, quelques jours après le retour de Rijeka. Ce fragment, intitulé *Le Juif (Filippo Ebreo)*, publié pour la première fois en 1855, dans les *Nouvelles inédites* de Stendhal, est, par tout le récit qu'il contient, mêlé à des déplacements d'unités croates de l'armée de l'Empire. Cette particularité du *Juif* n'ayant pas été étudiée encore, et, persuadé que nous sommes de la justesse avec laquelle Maurice Bardèche, dans son *Stendhal romancier*[1], en a apprécié la valeur artistique, nous essayerons d'en fixer la trame historique.

Ce fragment est précédé, comme on sait, d'une courte note de Stendhal intitulée *Aux Curieux*, dont les quatre phrases qu'elle contient précisent l'état d'âme et l'ambiance dans laquelle l'auteur se trouvait : « Trieste, les 14 et 15 janvier 1831. N'ayant rien à lire, j'écris. C'est le même genre de plaisir, mais avec plus d'intensité. — Le poêle me gêne beaucoup. Froid aux pieds et mal à la tête. » Le récit qui suit à la forme d'une confession. Celui qui parle est un Juif vénitien « d'une rare beauté » ; sur le bateau qui se dirigeait vers Venise, en 1830 approximativement [2], il raconte les tribulations de sa vie. A Venise, occupé du commerce de revente, volé par sa famille, il épouse une belle Juive, Stella, et, en 1805 [3], s'établit à Zadar (Zara), où il « faisait merveille ». C'est là que commencèrent ses rapports avec les militaires :

Un capitaine de Croates [4] auquel j'avais fourni une partie de l'habillement de sa compagnie, me dit un jour : « Filippo, voulez-vous faire fortune ? Nous partons pour la France. Apprenez une chose : c'est que, sans qu'il y paraisse, je suis ami du baron Bradal, le colonel du régiment. Venez avec nous comme cantinier. Vous gagnerez beaucoup ; mais ce métier ne sera qu'un prétexte ; le colonel, avec lequel je suis brouillé en apparence,

la Hongrie, la plus singulière de l'époque. Il s'agissait de donner la Hongrie à un archiduc. » (V. Farges, *op. cit.*, Annexe V).

1. Éd. de la Table ronde, Paris, 1947, pp. 233-237.

2. « J'ai quarante-cinq ans : alors je n'en avait que trente ; c'était en 1814 ». *Romans et Nouvelles*, t. II, éd. du Trianon, p. 277.

3. C'est l'année où, à la suite du traité de Presbourg, les troupes françaises entrèrent en Dalmatie.

4. Il pourrait s'agir d'un officier d'origine croate, car le système autrichien des Confins militaires fut adopté en bloc en Croatie, française depuis la paix de Schönbrunn (1809). Mais ce pouvait être aussi un officier français d'un régiment croate.

me fait charger de toutes les fournitures du régiment ; j'ai besoin d'un homme intelligent, vous serez mon homme.

C'est ainsi que Filippo abandonna sa femme Stella et, comme cantinier du régiment croate, traversa l'Italie. Après 48 jours, les voilà au Simplon. Passage périlleux, 22 nuits passées en plein air par le froid. A Lausanne, il se mit de compagnie avec un cabaretier, nommé Perrin. Or, Perrin était par trop violent quand « un Cosaque » ne voulait pas payer. Ce jour-là... « un maudit Croate voulut s'en aller sans payer »... M. Perrin avait jeté le Croate comme mort à la porte... « les soldats des bivacs [*sic*] l'entendirent », et la porte du cabaret fut enfoncée. Avant cette rixe déjà, Filippo avertissait le cabaretier du péril qu'une telle violence pourrait attirer sur eux. M. Perrin lui répondait : « Que voulez-vous, c'est plus fort que moi... je n'aime pas les Cosaques. » Cette fois-ci, Filippo se tira d'affaires : il désigna le coupable et demanda aux soldats de le mener « devant le colonel de Croates. »

Lyon fut la prochaine étape. Filippo ne s'y arrêta que trois jours, le régiment étant parti pour Valence et Avignon. Un soir, il arrive à Valence, frappe à la porte d'une auberge : « ... on me dit qu'il n'y avait pas de logement pour un Cosaque ». Heureusement, il put se faire comprendre par des soldats hongrois qui le menèrent chez leur commandant. « M'entendant parler hongrois, il eut pitié de moi » ; Filippo lui expliqua que « par haine pour le *king*[1], aucun aubergiste ne voulait me donner à coucher », même en payant. Cependant, à Valence, Filippo trouve un caporal, Bonnard de nom, qui avait logé chez son père, à Vicence. Bonnard le loge chez lui et veut même le marier avec sa sœur. Se rappelant qu'il est marié à Zadar, Filippo refuse ces offres, non moins que celles, tendrement amoureuses, de Catherine, âgée de 18 ans. Lorsqu'il lui avoue qu'il est déjà marié légalement, Catherine lui répond : « Si tu ne veux pas de moi pour ta femme, je resterai avec toi comme ta servante. »

A la fin de l'automne de 1814, les alliés quittèrent Valence. Ils partirent pour Lyon où Filippo présente Catherine comme sa femme. Par malheur, il y rencontre un Juif de sa connaissance, porteur d'une lettre de Stella, qui avait un fils et le sommait de revenir chez elle. Après avoir encore refusé l'offre obstinée de Catherine, qui se déclarait prête à le suivre à Zara comme servante, Filippo la quitta dans la nuit. Commerçant débrouillard, il avait caché des montres dans sa charrette. Mais, dépouillé

1. Les cabaretiers de Valence tenaient donc pour « l'usurpateur », contre Louis XVIII.

par les douaniers après le passage du Mont Cenis, il n'arrive à se sauver qu'après avoir tué un douanier au couteau. En approchant de Suze au galop, la charrette versa et il se cassa les jambes. Saisi de remords à cause de Catherine, il s'attend à être reconnu et pendu. « Rien de tout cela n'arriva... » Là s'arrête ce fragment. Il est bien probable, ainsi que le croit Maurice Bardèche, que ce récit fut conté à Stendhal pendant son séjour à Trieste, ou bien, vu le rapprochement des dates, peut-être même au cours du voyage de Fiume.

Quant au fond historique sur lequel se déroulent les déplacements de Filippo, il nous semble intéressant de remarquer qu'un régiment de hussards croates [1] fut effectivement envoyé en France, à une date qui n'est que légèrement avancée par rapport à l'itinéraire suivi par le *Juif*. Parti via Crémone, le 1er septembre 1813, ce régiment était en octobre à Lyon. Il fut désarmé le 26 novembre, ainsi que toutes les troupes étrangères auxquelles l'Empereur comprit qu'il ne pouvait plus se fier « dans la situation actuelle » [2]. Les 1.276 hommes qui le composaient, furent envoyés à pied à Dijon, puis à Nevers. A la date du 31 décembre 1813, le régiment de hussards fut transformé en bataillon de pionniers, sous les ordres du chef d'escadron Pavlicza (Croate), dirigé ensuite sur Bourges et rapatrié à la paix, c'est-à-dire après la signature du traité de Fontainebleau (11 avril 1814).

Le décalage, comme on voit, n'est pas important, puisque la campagne de France commença le 1er février 1814. Le passage des Croates par Valence n'a rien d'invraisemblable non plus, puisque, après leur désarmement, un bataillon croate fut envoyé jusqu'en Corse [3]. Quant à Filippo, mû uniquement par la passion de l'argent, il se débrouilla tout aussi bien dans cette période de dissolution, consécutive à l'entrée des Alliés en France. Cantinier à la suite d'un régiment croate de l'armée napoléonienne, il cherche et obtient la protection d'un régiment hongrois de l'armée autrichienne. Le retour sous les drapeaux autrichiens de ce régiment, recruté dans les Provinces Illyriennes par les Français, n'est pas non plus oublié dans le récit circonstancié de Filippo. Celui-ci, en effet, parle du départ de Valence des alliés, à la fin de l'automne 1814 [4].

Le nom véritable du colonel du régiment des hussards croates

1. Cf. l'historique, les états de service, etc., des régiments croates de l'Empire dans *La Croatie Militaire* (1809-1813), par le commandant P. Boppe, Paris, 1900 ; chap. v.
2. Boppe, *op. cit.*, p. 151.
3. Boppe, *op. cit.*, chap. v.
4. Stendhal, *Romans et Nouvelles*, t. II, p. 294.

était Pruès. Comment Stendhal (à supposer qu'il le savait) est-il arrivé à l'appeler « baron Bradal », on l'ignore.

Plus intéressante nous semble la confusion, sans doute voulue, de Croates et de Cosaques. Appartenant à la même arme (cavalerie légère), recrutés, les uns comme les autres, dans des colonies militaires, et, surtout, la circonstance que, pendant la campagne de France, les Cosaques, commandés par le général Platov, s'étaient infiltrés le long de la frontière franco-suisse, opérant en partisans derrière les positions des unités françaises, — tout cela pourrait expliquer le fait que les aubergistes français confondaient les hussards croates avec les Cosaques.

Il nous semble, par conséquent, qu'on peut fort bien discerner une trame historique dans cette histoire que Stendhal a dû noter après l'avoir entendu raconter. Et si dans ce récit, plus encore que le cadre historique, le caractère de l'homme qui déclarait n'avoir aimé que l'argent, avait de quoi intriguer Stendhal, les jours de la décomposition de l'Empire qu'il évoque pouvaient également parler à l'âme du futur peintre de la bataille de Waterloo. De toute façon, s'il n'y avait que ce fragment, *le Juif*, il suffirait déjà pour se convaincre que le consulat en Illyrie ne fut pas perdu pour la production littéraire de Stendhal. A plus forte raison cette conclusion s'impose depuis que M. Martineau a démontré que, le 6 janvier, se rendant à Rijeka (ou, peut-être, en y arrivant déjà ?), Stendhal avait conçu l'idée d'écrire *la Vie de Henri Brulard*, ainsi qu'il l'avait noté sur un exemplaire de *Clarisse Harlowe* de Richardson [1].

Rudolf Maixner.

1. Cf. H. Martineau, *L'œuvre de Stendhal, Histoire de ses livres et de sa pensée*, Paris, Le Divan, 1945 ; p. 412.

LES VOYAGES DE NERVAL EN HOLLANDE

Gérard de Nerval fit deux tours aux Pays-Bas : le premier, en septembre 1844 ; l'autre, en mai 1852. Il avait déjà visité la Belgique (1836 et 1840), mais c'est pour la première fois qu'en 1844, il passait du pays de Rubens dans celui de Rembrandt [1].

I. *Le voyage de* 1844. — Le départ eut lieu en septembre. Gérard avait alors 36 ans ; l'année précédente, sortant d'une période de profond abattement, il avait fait un grand voyage en Orient, dont la publication lui causait maintenant toutes sortes d'ennuis. L'idée de réaliser enfin son désir de visiter la Hollande doit l'avoir tenté. Nous devons à ce tour quelques pages littéraires intéressantes : *Une soirée au théâtre d'Amsterdam, Pantalon Stoomwerktuigmaker* (feuilleton publié dans *L'Artiste* du 29 septembre 1844), *Les Délices de la Hollande* (articles parus dans *La Sylphide* du 20 octobre et du 8 décembre 1844), et l'*Histoire véridique du canard*, qui occupe les pages 281-288 du *Diable à Paris*, recueil publié par J. Hetzel en 1845 [2].

Pour l'itinéraire et la durée du voyage, quelques lettres nous apprennent qu'après avoir passé d'Anvers à Rotterdam, Gérard visita — très rapidement, comme nous le verrons plus tard — la Haye, Harlem, et que le 23 septembre il se trouvait à Amsterdam. Il se proposa de rester trois jours dans cette ville pour rentrer ensuite à Paris [3].

1. En 1840, le mauvais temps lui fit abandonner son projet d'aller d'Anvers à Rotterdam. Cf. sa lettre du 22 oct. 1840, écrite d'Anvers à son père. *Œuvres*, texte établi par Albert Béguin et Jean Richer, Bibl. de la Pléiade, t. I, 3e éd., 1960, p. 870. — Dans la présente étude nous ne parlerons que du voyage de Gérard en *Hollande*. Nous devons à M. Jean Fabre une étude sur *Gérard de Nerval et les Flandres* dans les *Actes du Second Congrès National de la Société Française de Littérature Comparée*, Paris, 1958, pp. 61-73. Dans cet article, contenant mainte idée suggestive, M. Fabre nous peint avant tout un Gérard de Nerval à la recherche d'un paysage « intérieur ».

2. Textes reproduits dans *Œuvres*, Bibl. de la Pléiade, t. II (1956), pp. 926-933, 867-872 et 1451-1454 ; et *Œuvres*, I, pp. 513-518.

3. Lettres 111 et 112, dans *Œuvres*, I, pp. 949 et 950.

Ses lettres et articles de revue ne nous donnent qu'une idée incomplète de ce qu'il a vu pendant son voyage. Heureusement, nous possédons encore une source d'information. Gérard ne fit pas seul ce voyage : il était accompagné d'Arsène Houssaye, son ancien camarade de la Bohême de l'Impasse du Doyenné [1]. Celui-ci nous a donné de leur excursion une relation assez complète qui, lorsqu'on en supprime les parties romanesques et fantaisistes, nous fournit maint détail précieux.

Arsène Houssaye était de sept ans plus jeune que Gérard [2]. Comme ce dernier, il passa en 1844 pour la première fois en Hollande. Il avait un but déterminé, annoncé d'une façon un peu naïve dans *L'Artiste* du 11 août : « M. Arsène Houssaye aime beaucoup la Hollande, la Hollande de Berghem et de Rembrandt ; il y étudie à cette heure pour son histoire des peintres hollandais et flamands que publiera l'Artiste. Il parlait d'abord de voir les musées après son histoire faite, mais, tout bien considéré, il a voulu voir avant d'écrire. » [3]

Nous savons que Gérard rejoignit Houssaye à Bruxelles [4]. Là, Nerval remit à son ami une lettre d'Hetzel, où celui-ci leur demandait des articles pour *Le Diable à Paris* [5]. De Bruxelles, les deux auteurs se sont rendus à Anvers, où ils ont pris le bateau à vapeur pour Rotterdam. Il y avait aussi la diligence [6] ; mais, se rappelant, sans doute, l'éblouissant coucher de soleil qu'ils avaient vu sur l'Escaut, à Anvers, ils ont préféré le bateau.

1. Dès novembre 1834, Nerval fit partie de ce cénacle, qui ne dura que deux ans.

2. Arsène Houssaye est né le 28 mars 1815 à Bruyères (Aisne) d'une ancienne famille du pays. En 1844, il était déjà auteur de plusieurs romans et poésies, de quelques Salons, et de deux articles sur des peintres flamands (Teniers et les Brueghel). Il fit un court voyage en Flandre en 1843. De 1844 à 1849 il fut rédacteur en chef de *L'Artiste*. Arsène Houssaye était marié.

3. *L'Artiste*, 4e Série, 1844, t. I, p. 240. Comme introduction à son enquête artistique, Arsène avait publié dans la même revue (années 1844-1845) un simple récit de son voyage dans le Nord. Ensuite, suivirent, toujours dans *L'Artiste*, plusieurs articles sur l'art flamand et hollandais, recueillis en volume en 1846 (*Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, Paris, 1846). La relation de voyage, qui nous intéresse plus particulièrement, fut insérée, en 1846 ,dans un volume intitulé *Romans, contes et voyages*, et reprise en 1856 dans les *Voyages humoristiques*, Paris, 1856. Les divergences entre les articles et les réimpressions en volume sont très grandes. Nous les signalerons, s'il y a lieu. Pour notre étude, nous nous sommes servi du texte plus étendu des articles.

4. Dans la livraison de *L'Artiste* du 22 décembre (4e Série, 1844, t. II, p. 257), nous lisons dans l'article d'Arsène Houssaye intitulé *La Hollande* II, et adressé à « P. J. Stahl, Bruxelles » (pseudonyme de l'éditeur Pierre-Jules Hetzel de Paris) : « Des Essarts et Gérard de Nerval sont là qui font un premier-Bruxelles sur les huîtres d'Ostende... Gérard est arrivé hier par une pluie battante [...] il est entré plein d'*humour* et non d'humeur, avec son charmant sourire. Il était magnifiquement couvert de son manteau oriental, qui fait ici tourner toutes les têtes... » — Dans l'éd. de 1856, on lit : « Le poëte Gérard de Nerval et le libraire des Essarts sont là ».

5. *Ibid.*

6. La communication par voie ferrée entre Anvers et le Brabant hollandais ne date que de 1854.

Nos deux compagnons de voyage s'entendaient bien. « Nous sommes dans un accord parfait avec Gérard », écrit Arsène [1]. « Seulement, comme c'est un *voyageur expérimenté* et que je suis un *voyageur naïf*, nous ne partons pas toujours du même pied. Il a toujours peur d'arriver trop tard, j'ai toujours peur d'arriver trop tôt, tu le sais : — voilà le seul point qui nous divise. Nous arrivons tous les deux » [2].

Nerval nous a décrit le trajet d'Anvers à Dordrecht dans *La Sylphide* du 8 décembre 1844 [3]. Sa relation est peu originale. Elle diffère singulièrement de la description vivante qu'il donnera du même trajet en 1852, et dont nous parlerons plus loin. Voici un exemple de son style, pris dans le texte de 1844 :

> Je comptais me réveiller en pleine mer, car, à voir les cartes géographiques, il ne semble pas qu'on puisse autrement aller d'Anvers à Rotterdam. Les festons de terrain qui bordent la Hollande de ce côté ne paraissent pas offrir à la navigation une voie bien directe et bien sûre [4] ; c'est un labyrinthe pour le moins. Eh bien ! l'on s'y retrouve pourtant ! La grande mer ne s'aperçoit que de loin et par de rares échappées ; partout, à droite et à gauche, la terre est cultivée, les grasses prairies sont couvertes de bœufs, de chevaux ; et de jolies maisons, rouges et vertes, marquent çà et là le centre des propriétés [5].

En vue de Bergen op Zoom, Nerval et Houssaye ont commencé la composition des textes qu'ils enverront d'Amsterdam à l'éditeur Hetzel pour son *Diable à Paris* [6]. Arrivé à Dordrecht,

1. *L'Artiste*, 4e Série, 1844, t. II, p. 258, livraison du 22 décembre, article (*La Hollande* III) adressé à Ch. Callemard de Lafayette (littérateur et agronome français, né au Puy, en 1815).

2. Il ajoutera dans les *Voyages humoristiques* de 1856, p. 12 n., faisant allusion à la mort de Gérard : « Mon pauvre compagnon de voyage est arrivé le premier ».

3. *Œuvres*, II, pp. 1453-1454.

4. En effet, le niveau de l'eau obligeait très souvent les bateaux à prendre une voie assez compliquée pour aller d'Anvers à Rotterdam : par Bath et Bergen op Zoom, on suivait, contournant l'île de Tholen, le bras de l'Escaut dit Keeten, puis Mastgat, pour arriver à Willemstad et atteindre ensuite Dordrecht. L'Escaut est tellement large à certains endroits (par exemple dans le Keeten, à gauche de l'île de Tholen), que le voyageur peut avoir l'impression d'être en pleine mer. A présent la route par eau de Bath à Bergen op Zoom n'existe plus, l'île de Zuid-Beveland ayant été reliée à la terre ferme par une digue en 1860. — Nous avons tiré ces informations de l'article très documenté de M. C. J. F. Slootmans, archiviste de la Ville de Bergen op Zoom, sur *De Vaargeul langs Bergen op Zoom* (« le chenal devant Bergen op Zoom »), publié dans le *Dagblad van Noordbrabant* du 7 janvier 1931.

5. *Œuvres*, II, p. 1454.

6. Lettre du 23 sept. 1844, dans *Œuvres*, I, lettre 112, p. 949. Ce billet se lit à la suite du manuscrit des « Derniers Romains », texte qui ne fut pas publié du vivant de Gérard. Cf. *Œuvres*, I, p. 1339, n. 1 de la lettre 112. Dans l'*Histoire véridique du canard*, il n'est question de la Hollande qu'après l'arrivée des voyageurs à La Haye. Les écrits d'Arsène (*Pourquoi on quitte Paris* et *Autre point de vue*) sont des paradoxes dans le genre de : On quitte Paris, mais en quelque lieu qu'on aille, on retrouve partout Paris, ses journaux, sa mode, etc. Lorsque Houssaye dit (*Le Diable à Paris*, Paris, 1845, p. 304) qu' « on va à Berg-op-Zoom pour y étudier (il faut bien préparer son chemin à l'Institut) les danses à caractères des matelots hollandais », et qu' « on y voit danser la polka de Cellarius », cela ne veut pas dire que Gérard et lui aient visité Bergen op Zoom : le bateau n'y amarrait au môle que le temps nécessaire pour l'embarquement ou le débarquement de passagers et de marchandises. Le môle était assez éloigné de la ville elle-même.

Nerval salue cette localité comme « la première ville de Hollande qu'on puisse voir de près de ce côté » [1]. Il a passé sous silence Willemstad qu'Arsène Houssaye nomme « une petite ville jolie et coquette comme les villes chinoises » [2]. Comme son ami, Nerval s'est étonné du grand nombre de moulins près de Dordrecht [3]. Il aurait aimé vivre dans cette ville. Mais le bateau continue sa route dans la direction de Rotterdam. Tandis que Gérard arrête son récit à Dordrecht, Houssaye poursuit le sien. Des pages comiques alternent avec des pages sérieuses. Près de Rotterdam, les deux voyageurs retrouvent les belles vaches dans « un paysage un peu froid, égayé par les nuages empourprés du couchant, coupé par les moulins, les clochers et les maisons de campagne... », spectacle qui les a « poétiquement attristés » [4]. Suit un épisode amusant : en dînant, Gérard et Arsène s'étonnent de ne pas voir paraître de l'eau sur la table. Comme Gérard ne veut pas en demander, « craignant de passer pour un sauvage », Houssaye s'enhardit et commande de l'eau. On répond qu'il n'y en a pas, mais Houssaye répète son ordre. « Gérard essayait de traduire les paroles de l'hôte, car Gérard est très versé dans les langues du Nord. » [5] Enfin, un voisin de table leur apprend qu'en Hollande l'eau à boire est la chose la plus rare quand il ne pleut pas. Et, par hasard, il n'avait pas plu depuis quinze jours...

Il est probable que nos deux amis ont couché à Rotterdam [6] : ils étaient partis d'Anvers à 1 heure du matin et, le soir, ils se trouvaient encore à Rotterdam. Comme la ligne de chemin de fer entre Rotterdam et la Haye ne fut inaugurée qu'en 1847, ils ont dû se rendre en diligence à cette dernière ville [7]. Nous trouvons une allusion à la Haye dans l'*Histoire véridique du canard*, écrite pour Hetzel dans le même esprit badin que les articles cités d'Arsène Houssaye. Les considérations de Gérard ont pour objet le canard, « nouvelle quelquefois vraie, toujours exagérée, souvent fausse ». Après avoir tracé l'histoire du canard, en remontant à l'antiquité, l'auteur arrive aux temps modernes :

1. *La Sylphide*, 8 déc. 1844 ; *Œuvres*, II, p. 1454.
2. *L'Artiste*, 4e Série, 1844, t. II, p. 276, livraison du 29 déc. (*La Hollande*, V).
3. Il en reste quelques-uns sur la « Kinderdijk » (la rive droite de la rivière Noord, entre Dordrecht et Rotterdam), et le touriste moderne peut les voir du bateau.
4. *L'Artiste*, 4e Série, 1844, t. II, p. 277, livraison du 29 déc. (*La Hollande*, V).
5. *Ibid.*, p. 278 (*La Hollande*, VI).
6. Des recherches aux Archives de la Ville de Rotterdam ne nous ont donné aucune lumière à ce sujet, les séries consacrées aux affaires de passeports et de séjours d'étrangers antérieures à 1845 manquant complètement.
7. Nous ignorons combien de temps ils sont restés à La Haye.

Les poëtes anciens ont cru imaginer le dragon : M. Brogniard [1] en a retrouvé les ossements à Montmartre, et l'appelle Ptérodactyle. On croyait le dauphin fabuleux : des naturalistes italiens viennent d'en retrouver un squelette entier dans une gorge des Appenins. On a douté de la sirène antique : peu de gens savent qu'il en existe trois, conservées sous verre, au musée de La Haye, sous le n° 449, et pêchées par les Hollandais dans les mers de Java [2].

D'où peut provenir cette plaisanterie ? Le Cabinet Royal de Curiosités du « Mauritshuis » (le musée de La Haye) contenait, il est vrai, entre autres, un certain nombre de curiosités provenant du Japon. Nous avons retrouvé à la Bibliothèque Royale de La Haye un Guide de ce cabinet, publié en 1825 en langue française. Les objets n'y sont pas numérotés, mais on lit à la page 166, sous la rubrique « Objets nouvellement reçus et non-compris dans le précédent catalogue » : « Une Sirène, artificiellement fabriquée par les Japonais. » [3]

Il faut supposer que Nerval et Houssaye ont vu des choses plus importantes au musée que des sirènes artificielles... Par Arsène, nous savons qu'ils y ont admiré les Ruysdaël, les Berchem et les Potter, et surtout le *Paradis terrestre* de Brueghel de Velours [4], qu'Houssaye avait décrit en 1843 [5], mais qu'il voyait maintenant pour la première fois.

De La Haye, les deux voyageurs se sont rendus à Harlem, probablement en chemin de fer. Le matin même de leur arrivée, ils sont allés tout droit à la cathédrale, c'est-à-dire à la Grande Église, ancienne église Saint-Bavon, dont les orgues, construites entre 1735 et 1738 par Christian Müller, sont célèbres. « On nous avait dit », raconte Houssaye « que moyennant douze flo-

1. Il veut sans doute parler du savant minéralogiste et géologue Alexandre Brongniart (1770-1847).

2. *Œuvres*, I, p. 518 ; pour les sources de cette fantaisie de Gérard, *ibid.*, p. 1295.

3. *Guide du Cabinet Royal de Curiosités* par R. P. van de Kasteele, La Haye, Mauritshuis, 1825. Une nouvelle édition de ce Guide (s. d.) mentionne « quelques monstres fabriqués artificiellement par les Japonais ». La Bibliothèque Royale possède également un exemplaire du catalogue rédigé en langue néerlandaise, datant de 1826 environ, et contenant 762 numéros. Sous le n° 449, on lit : *Eenige mechanike Beelden* (« Quelques statuettes méchaniques »). Dans une édition ultérieure : *Een aantal mandjes, beeldjes en andere voorwerpen van bamboes en stroo gevlochten* (« Un certain nombre de corbeilles, de statuettes et d'autres objets en bambou ou en paille tressés »). Nerval reviendra sur ces sirènes en 1852 : « — Cela me fait souvenir qu'il existe au musée de La Haye trois sirènes à queues de poisson conservées en momies, et dont on serait mal venu à contester l'authenticité » (*Œuvres*, II, p. 833). — Actuellement, le Cabinet de curiosités du Musée de La Haye est dispersé.

4. *L'Artiste*, 4e Série, 1845, t. III, p. 35 (livraison du 19 janvier : *La Hollande* IX, *Le Paradis perdu*) et *ibid.*, p. 69 (livraison du 2 février, *La Hollande* X). Avec plusieurs autres passages, celui sur Ruysdaël, Berchem et Potter ne figure plus dans les *Romans, contes et voyages* de 1846, ni dans les *Voyages humoristiques* de 1856.

5. *Revue de Paris*, 1843, t. XV, p. 111 *(Les Breughel)*. La description du *Paradis* dans *L'Artiste* de 1845 est une reprise de celle de 1843. L'*Histoire de la peinture flamande et hollandaise* ne contient aucune vue nouvelle sur la toile en question.

rins, l'organiste nous ferait entendre, pour nous seuls, toutes les magnificences de cet orgue à cinq mille tuyaux »[1]. C'était vrai : d'autres voyageurs ont fait la même expérience[2]. Gérard et Houssaye se sont offert ce concert extraordinaire. L'organiste leur jouait Mozart, Beethoven et Weber... « Nous reconnûmes aussi le *Ranz des vaches* qui fut suivi d'une pastorale accompagnée d'une tempête. Cette tempête est le triomphe de l'orgue et de l'organiste de Harlem »[3]. On aimerait savoir l'impression faite par ce concert sur Gérard de Nerval. Houssaye lui-même était « très ému ». Ce qui ne l'empêchait pas de remarquer une belle jeune fille, au teint de rose, dont il s'éprit immédiatement. S'il faut en croire Houssaye, Gérard se montra en cette occasion moins romanesque que son ami : « Songez, me dit-il, que nous n'avons pas le temps de devenir amoureux. » Et lorsque Houssaye s'enthousiasma du nom de la jeune fille, Hélène, Gérard aurait répondu : « — Ah ! oui, un beau nom par le souvenir de celle qui l'a porté. En effet, poursuivit mon ami d'un ton railleur, un souvenir charmant, car Hélène a eu cinq maris : Thésée, Ménélas, Pâris, Déiphote, Achille ; elle fut pendue dans l'île de Rhodes par les servantes de Polixo ; en outre, dans les guerres célèbres dont elle fut cause, il mourut à peu près quinze cent mille hommes. » Arsène fit remarquer que l'Hélène hollandaise, dont les lèvres étaient d'une fraîcheur extrême, devait vivre de « fleurs et de rosée ». « — Vous rêvez, me dit Gérard, qui craignait toujours que mon enthousiasme ne nous fît manquer le convoi de deux heures ; est-ce qu'elle serait aussi fraîche si elle vivait de fleurs et de rosée ? Cette beauté-là vous représente beaucoup de rosbif et de bifteck »[4].

A Harlem, Gérard et Arsène ont encore vu la statue de Laurent Coster (Laurens Jansz. Coster) à qui certains attribuent l'invention de l'imprimerie, et qui joue un rôle dans la pièce de Nerval intitulée *L'Imagier de Harlem*, représentée le 27 décembre 1851 à la *Porte Saint-Martin*[5]. Le convoi de deux heures

1. *L'Artiste*, 4e Série, 1845, t. III, p. 4 (livraison du 5 janvier *La Hollande* VII). Douze florins correspondaient à plus de 20 livres.

2. Pierre-Marie-Michel Lepeintre, éditeur et ancien employé des administrations, et sept autres voyageurs se cotisaient pour entendre l'orgue (*Quatre Mois dans les Pays-Bas*, 2e éd., Paris, 1830, t. II, p. 162). Sir John Carr payait un ducat (valant alors 5 florins 1/2) à l'organiste et 2 florins au sonneur pour se donner le même plaisir pendant une heure. Cf. *Voyage en Hollande*, par Sir John Carr, traduit de l'anglais par Mme Kerallio-Robert, Paris, 1809, t. I, p. 214.

3. *L'Artiste*, 4e Série, 1845, t. III, p. 4, livraison du 5 janvier (*La Hollande* VII).

4. *Ibid.*, pp. 4-5.

5. L'idée de la pièce lui était probablement venue en 1840 déjà. Voir *Œuvres*, I, pp. 861 et 1372, n. 3 de la lettre 58.

les a menés à Amsterdam, où ils sont descendus à un hôtel qu'Arsène appelle « l'hôtel de Londres » [1]. Nous n'avons pu découvrir d'établissement de ce nom : à cette époque il y avait bien dans la Warmoesstraat [2] un petit hôtel *Het Wapen van Londen* (« Aux Armes de Londres »). Très probablement, les deux voyageurs ont logé là.

Qu'ont-ils vu à Amsterdam ? Le seul témoignage que Gérard lui-même nous a laissé de son séjour dans la capitale de la Hollande, est un article sur la représentation d'un ballet-pantomime au Théâtre municipal [3]. Le théâtre dont il s'agit était le « Stadsschouwburg » au Leidseplein, inauguré en 1774. Le bâtiment, d'une longueur de 160 et d'une largeur de 80 pieds, était de style ionique (et non dorique comme le croyait Nerval) [4]. Heureusement pour lui, Gérard n'a pas vu que le bâtiment était entièrement en bois... [5] Mais l'outillage était excellent, l'intérieur bien aménagé. La salle contenait 1.600 places. De Nerval a donné une description assez détaillée de cette salle avec ses portiques de colonnes d'un marbre rougeâtre remplaçant les loges d'avant-scène, et encadrant des statues colossales de Melpomène et de Thalie. Un détail amusant ne lui a pas échappé : dans le piédestal cylindrique de ces statues, derrière un grillage, on avait pratiqué des loges. Ce qui a encore attiré l'attention de Gérard, c'est le rideau où l'on voyait Apollon entouré des Muses [6]. Il a même reproduit scrupuleusement les vers néerlandais inscrits au bas de cette toile. Ces vers médiocres, annonçant aux spectateurs que le Dieu des Arts ne couronnait ici, au milieu du chœur sacré, que le mérite et la vertu, sont d'un poète oublié aujourd'hui, A. J. Zubli (1751-1820).

Avant le commencement du spectacle, Nerval fut frappé par le costume de quelques spectatrices, qu'il prenait pour des « princesses », avec leur « bonnet de fine dentelle brodée, qui colle sur la tête et descend jusqu'au front que ceint un large bandeau d'or, et le long des tempes, où viennent s'ajuster des nœuds

1. *L'Artiste*, 4e Série, 1845, t. III, p. 68 (livraison du 2 févr. : *La Hollande* X).
2. On ignore à quel numéro.
3. *L'Artiste* du 29 sept. 1844, texte reproduit dans *Œuvres*, II, pp. 926-933 *(Théâtre, Pantalon Stoomwerktuigmaker)*.
4. P. 927 : « Je me vois planté à sept heures du soir sous un péristyle d'ordre dorique... » A cette époque, le théâtre n'avait pas de péristyle : la partie centrale faisait seulement saillie.
5. On appelait cet édifice *de houten kast* (« la baraque de bois »). Entre 1872 et 1874, on l'a entouré d'un mur en pierre. En 1890, il a brûlé quand même... Le « Stadsschouwburg » actuel date de 1892.
6. Ce rideau avait été peint par J. Kamphuijsen (peintre d'histoire et d'allégories, né à Amsterdam en 1760), d'après le dessin de Jacques Kuijpers, décorateur et dessinateur, également à Amsterdam (1761-1808).

éclatants d'or et de pierreries... »[1] A sa surprise, il vit que ces femmes avaient leurs places dans les galeries[2] : ce n'étaient pas des princesses, c'étaient des paysannes. « Si ce sont là des personnes du peuple, des paysannes, comme l'indiquerait leur place au spectacle », s'écrie Gérard, « c'est assurément de celles-là qu'une reine d'Angleterre disait, pendant un voyage : « Mais il semble que dans ce pays la seule qui ne soit pas reine, c'est moi ! »[3]. Notons que, d'après le costume que Nerval décrit, ce furent des paysannes de la Nord-Hollande, peut-être de la ville de Zaandam, centre d'une région particulièrement prospère à cette époque, et où les costumes étaient souvent très riches[4].

Voici maintenant le ballet-pantomime en question, dont Nerval a rendu compte dans *L'Artiste*. Il existe au Toneel-Museum (Musée théâtral) de la Ville d'Amsterdam un programme de 1844 où le ballet figure comme *na-stuk* (« pièce pour terminer ») sous son titre complet de : Pantalon Stoomwerktuigmaker, *of Arlequin, beschermd door Amor. Nieuw groot ballet-pantomime, voorafgegaan door eene Inleiding, door den Balletmeester* A. P. Voitus van Hamme. *Versierd met Nieuwe Decoratiën en Machines, vervaardigd door en onder opzigt van den Heer J. E. de Vries, Lid van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten en Decorateur van dezen Schouwburg*[5]. Un « livret » de ce ballet est introuvable. Comme Gérard nous raconte qu'un spectateur aimable lui a offert son « livret », il est toujours possible qu'il en ait existé un. Gérard a donné du ballet une analyse de plusieurs colonnes. Les évolutions d'Arlequin, de Colombine, de

1. *Œuvres*, II, p. 928.

2. Voici les prix (modiques) de ces places : 25 cents pour la galerie supérieure (environ 10 sous) et 60 cents pour la première galerie (un peu plus d'un franc de 1844).

3. *Œuvres*, II, p. 928. L'Histoire nous apprend tout autre chose : lorsqu'en 1301 Philippe IV, le Bel, visita les Flandres soumises, en compagnie de sa femme, Jeanne de Navarre, la souveraine, remarquant la somptuosité des costumes des patriciennes gantoises, s'exclama aigrement : « Je croyais être la seule reine ici, mais j'en vois au moins six cents. »

4. La valeur d'une épingle à coiffe telle que la « voorhoofdsspeld » (l'épingle frontale) avec ses pierreries, montait parfois à 1.500 florins (150 louis d'or). Lepeintre (*l. c.*, t. II, p. 348), assistant à un mariage à Purmerend, ville située à quelques lieues de Zaandam, donne le portrait suivant de la mariée : « Elle est toute scintillante de pierreries, et toute chamarrée de dentelles ; sa tête, ceinte d'un diadème à la frisonne, avec l'inévitable plaque d'or, est ornée d'une superbe parure de diamants. Sa toilette en tout peut bien valoir 300.000 francs de France ».

5. « *Pantalon fabricant de machines à vapeur*, ou Arlequin protégé par l'Amour. Nouveau grand ballet-pantomine, précédé d'une Introduction, par le maître de ballets A. P. Voitus van Hamme. Orné de nouveaux décors et machines, fabriqués par et sous la surveillance de M. J. E. de Vries, membre de l'Académie des Beaux-Arts et décorateur de ce théâtre ». Un nouveau ballet coûtait parfois 2.000 à 3.000 florins (200 à 300 louis d'or). — Notre gratitude va à M. W. J. Sutherland, attaché au « Toneel-Museum », pour la façon efficace dont il a bien voulu nous documenter sur toutes les questions théâtrales.

Pantalon et de Pierrot au milieu des « inventions damnées » de la mécanique moderne, l'ont charmé. L'intrigue de la pièce l'a intéressé plus que la technique des interprètes.

D'après Arsène Houssaye, Gérard et lui ont fumé dans trois ou quatre tabagies, ressemblant parfois à « celles qu'a peintes Brauwer ». Ils ont vu des matelots buvant du genièvre dans des cabarets où une troupe de « jeunes beautés », vêtues en Frisonnes, dansait une polka hongroise [1]. Mais ils ont aussi visité le Rijksmuseum d'Amsterdam : leurs signatures se trouvent dans les registres des visiteurs, sous la date du 23 septembre [2].

Par Arsène Houssaye nous savons encore que les deux compagnons ont visité le Salon de peinture moderne dans les salles de l'Académie des Beaux-Arts d'Amsterdam : « Tout en voulant étudier en Hollande l'ancienne peinture hollandaise, je tenais aussi à étudier la nouvelle. J'avais dans ce dessein choisi pour le voyage l'époque de l'exposition d'Amsterdam » [3]. Ce n'est pas le lieu ici de nous étendre sur sa critique sévère de l'école moderne hollandaise, passages qu'il a supprimés dans les réimpressions en volume de 1846 et de 1856. Ce qu'il dit des réactions de Gérard devant les tableaux exposés est plus remarquable :

> A cette exposition les peintres étrangers faisaient beaucoup de tort aux peintres nationaux. Un peintre de Venise, qui est dans les bonnes traditions de l'ancienne école, avait envoyé deux études de femmes qui pourraient s'appeler, si j'ai bonne mémoire, le *Souvenir* et l'*Espérance*. Gérard s'est arrêté beaucoup devant ces deux figures, qui tiennent tant de place dans la vie : le souvenir ! tout ce qui fut charmant ; l'espérance ! mensonge adoré qui fuit toujours. L'artiste a représenté le Souvenir sous la figure d'une belle jeune fille un peu nue, qui rêve aux amours envolés. La volupté donne à sa rêverie je ne sais quel charme inconnu. Le peintre a mieux habillé l'Espérance ; c'est une figure naïve qui semble attendre. Elle a moins de séduction que la figure voisine, mais elle est plus belle. Gérard ne savait à laquelle donner la pomme d'or du poëte. En effet, on vit entre ces deux figures sans jamais s'en approcher. Qui voudrait donner un souvenir pour une espérance, ou une espérance pour un souvenir ? [4]

On conçoit que ces toiles, brossées par le peintre vénitien Natale Schiavoni, appelé par ses contemporains « il pittore delle

1. *La Hollande* XII, dans *L'Artiste*, 4e Série, 1845, t. III, p. 113 (livraison du 23 février).
2. Gérard a signé comme premier visiteur de ce jour sous le nom de Labrunie de Nerval. Nous devons ces renseignements à l'obligeance de M. J. Verbeek, attaché au Rijksprentenkabinet (cabinet d'estampes) du Rijksmuseum. M. Verbeek a écrit un article intéressant sur les *Bezoekers van het Rijksmuseum in het Trippenhuis van 1844-1885*, dans *Het Rijksmuseum* 1808-1958, *gedenkboek uitgegeven ter gelegenheid van het honderdvijftigjarig bestaan*, La Haye, 1958, pp. 59-72.
3. Arsène Houssaye, *La Hollande* X, dans *L'Artiste* du 2 février 1845, 4e Série, t. III, p. 68.
4. *Ibid.*

grazie », à cause de la douceur et du charme exprimés dans ses portraits de femme, aient fait vibrer le cœur de l'auteur de *Sylvie* [1].

II. *Le voyage de* 1852. — Trois ans avant sa mort, Nerval est allé en Hollande pour la seconde et dernière fois. En mai 1852, il écrit à Théophile Thoré, le grand critique d'art vivant alors en exil en Belgique, qu'il allait rejoindre Arsène Houssaye à Bruxelles, pour aller à Amsterdam [2]. On peut donc supposer qu'il a fait ce voyage de nouveau en compagnie de son ancien ami. Le 12 mai, il est à Anvers [3] pour traverser ensuite une deuxième fois les eaux de la Zélande. Cette fois, c'est Nerval qui nous a donné une description détaillée du voyage [4]. Nous savons qu'il a pris à Anvers le « paquebot *Amicitia*, qui, tous les jours, fait le trajet d'Anvers à Rotterdam en huit heures » [5]. Ce bateau appartenait à un groupe de chargeurs de Rotterdam, de Nieuw-Lekkerland et de Delfshaven, qui, en 1847, avaient obtenu la permission d'exploiter le service entre Rotterdam et Anvers. Les ports d'escale officiels étaient Dordrecht, 's-Gravendeel, Willemsdorp, Willemstad, Ooltgensplaat, Zijpe, Stavenisse ou Tholen (c'est-à-dire passage à gauche ou à droite de l'île de Tholen), Iersekendam ou Gorishoek, St-Maartensdijk et Bath [6]. Sur la carte on peut ainsi suivre Gérard d'escale en escale. Passant devant Bergen op Zoom, il se rappelle « la vieille chanson française : *C'ti-là qu'a pincé Berg-op-Zoom* », c'est-à-dire la vieille chanson militaire glorifiant le comte de Lowendahl, maréchal de France, qui avait pris, en 1747, la ville de Bergen op Zoom [7]. Une seconde fois Gérard nous peint le trajet de Bergen op Zoom à Dordrecht. Son style est plus imagé maintenant :

1. Dans le catalogue de l'exposition, les deux portraits figurent sous la simple désignation de *Vrouwe Portret* (« portrait de femme »). Cf. *Lijst van voortbrengselen van Schilder-, Teeken-, Graveer-, Bouw- en Beeldhouwkunst, te Amsterdam, welke zijn toegelaten tot de Tentoonstelling van den Jare 1844*, Nos 386 et 387. Le peintre y porte le nom erroné de « Sciavoni ». — Natale Schiavoni, né en 1777 à Chioggia, est mort à Venise en 1858. Il a travaillé aussi en Allemagne. Le sort des deux tableaux exposés nous est inconnu. L'Académie des Beaux-Arts d'Amsterdam ne possède plus de documents relatifs à l'exposition de 1844. Un tableau intitulé « Melanconia » (peint en 1841, reproduit à la page 656 de A. M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento* (Milan, 1934), conservé à la Galleria d'Arte Moderna de Milan, rappelle singulièrement le portrait qu'Arsène Houssaye a décrit sous le nom de « Souvenir ».

2. *Œuvres*, I, p. 1021 (lettre 200).

3. *Ibid.*, p. 1022, lettre à Eugène de Stadler.

4. *Les Fêtes de mai en Hollande*, dans la *R. d. D. M.* du 15 juin 1852. *Œuvres*, II, pp. 820 sq. Nous ne connaissons pas d'écrit d'Arsène Houssaye relatif à ce tour. — Dans les pages qui vont suivre, on ne trouvera pas d'analyse complète de la relation de Gérard. Nous ne nous arrêterons qu'aux passages qui demandent des commentaires.

5. *Œuvres*, II, p. 828.

6. Cf. l'*article cité* de M. C. J. F. Slootmans.

7. La chanson est de Jean-Joseph Vadé (1720-1757), comme M. Slootmans nous l'a aimablement fait savoir.

On frôle en passant ou l'on courbe des bois marins, de frêles genévriers qui s'amusent à verdir dans dix pieds d'eau, et qui secouent leurs panaches après notre passage comme des chats qui font leur toilette après avoir traversé un ruisseau. — Toujours sur les berges, souvent à peine perceptibles, des maisons peintes, des fabriques ou des moulins d'une carrure imposante, égratignant l'air de leurs grandes pattes d'araignées embarrassées dans les toiles ! [1]

A Rotterdam, Gérard a pu prendre le chemin de fer pour aller à La Haye : ce tronçon avait été inauguré en 1847. Ce qui semble avoir fait le plus d'impression sur lui à La Haye, c'est la kermesse [2]. C'est moins étrange qu'on ne le croirait d'abord : les kermesses hollandaises d'autrefois avaient un éclat dont il est difficile de se faire une idée actuellement. Il y régnait un mouvement, une gaîté, qui surprenaient les étrangers. Les quelque cent maisons que Gérard a remarquées, « maisons très solidement établies, peintes, vernies et dorées » qui lui rappelaient « les rues de Stamboul pendant les nuits du Ramazan » [3], étaient des *poffertjeskramen*, c'est-à-dire des baraques aménagées le plus souvent dans un goût « oriental », et dans lesquelles on pouvait manger des *poffertjes*, petits beignets soufflés que Gérard appelle « gâteaux de crème frite » [4]. Ils lui furent servis par des « belles », jeunes filles fraîches et vives, aux cheveux blonds couronnés par un casque d'or et encadrés par un long bonnet de dentelle. Cette gaîté des kermesses hollandaises a su arracher Gérard pour quelques instants à ses soucis et à ses pensées morbides.

Après que le chemin de fer l'eut conduit à Amsterdam, Gérard poussa jusqu'à Zaandam (Gérard écrit « Saardam »). Il y visita « la maison du czar Pierre », la maison même où a demeuré le czar de Russie, Pierre le Grand, à l'époque où celui-ci a passé un certain temps à Zaandam pour y étudier la construction navale [5]. Il est probable que Nerval a inscrit son nom dans un des albums destinés à recevoir les signatures des visiteurs. En 1857, Maxime du Camp comptait 36 de ces cahiers [6].

Gérard dit avoir vu quatre cents moulins près de Zaandam.

1. *Œuvres*, II, pp. 828 et 829.
2. *Ibid.*, pp. 830 sq. Il en parle également dans ses lettres du 21 mai, du 22 mai et du 3 juin, *Œuvres*, I, pp. 1023-1025 et 1028.
3. *Ibid.*, p. 831. Dans une de ses lettres, il parle de « trois cents cafés à la chinoise ».
4. *Ibid.* De nos jours encore, ces *poffertjes* sont une spécialité des kermesses hollandaises.
5. La ville s'appelle Zaandam, ce qui veut dire « digue sur la Zaan ». La Zaan est une rivière. On a mis parfois le nom de cette ville en rapport avec l'événement dont nous venons de parler, d'où est né le nom erroné de Saardam : czar (ou tsar) s'écrit en hollandais czaar (ou tsaar) ; de Czaardam (ou Tsaardam) on arrive facilement à Saardam.
6. Maxime du Camp, *En Hollande*, dans la *R. de Paris*, t. XXXIX, 1857, p. 589. — Ces cahiers n'existent plus.

Il n'exagère pas. Vers 1700, il y avait même près de sept cents moulins à vent le long de la rivière « de Zaan ». Depuis lors, leur nombre avait diminué. Mais, en 1827, le guide Reichard attire encore l'attention des voyageurs sur le « nombre exorbitant de moulins à vent »[1] à Zaandam, et trois ans après, Lepeintre donne le chiffre de quatre cents[2].

Revenons maintenant avec Gérard à Amsterdam. De ce qu'il dit dans *Les Fêtes de mai en Hollande* on pourrait déduire sa présence à l'inauguration de la statue de Rembrandt le 27 mai 1852[3]. On le croirait à tort : par une lettre à son père[4] nous savons qu'il n'a pu attendre jusqu'au 27, et que le 21 mai déjà il avait quitté la Hollande (le 22 mai il était à Gand). Dans cette même lettre, il dit avoir vu la statue avant l'inauguration, de même que les peintures dont on avait décoré la salle où se feraient la fête et la cérémonie. « Ce que j'ai vu me suffira du reste pour en parler, parce qu'on m'enverra les détails et que je connais le fond »[5]. Le chapitre v des *Fêtes de mai* contient, en effet, un compte rendu détaillé de la cérémonie. Il est donc possible que quelqu'un lui ait envoyé les données nécessaires, peut-être même le programme, contenant la description complète de la cérémonie et des festivités[6]. Qui peut avoir été ce correspondant ? Le nom de P. Scheltema, archiviste de la ville d'Amsterdam, dont le discours prononcé la veille de l'inauguration de la statue donnera lieu peu de temps après à une polémique avec Gérard, se présente à l'esprit. Mais Gérard ne semble pas avoir connu l'archiviste personnellement. Quoi qu'il en soit, quelqu'un doit lui avoir communiqué le texte de ce discours, même traduit en français, longtemps avant qu'il fût publié[7]. Le texte fut imprimé en 1853 seulement[8], et traduit en français

1. *Guide classique du voyageur en France, dans les Pays-Bas et en Hollande*, par Reichard, Paris, 1827, p. 395.
2. M. Lepeintre, *l. c.*, t. II, p. 322.
3. *Ch. V. Het Rembrandts-Feest*, *Œuvres*, II, pp. 839 sq.
4. *Œuvres*, I, p. 1023. Lettre du 21 mai, écrite du bateau traversant la « mer de Zélande » pour le ramener vers la France. Nous savons, d'autre part, que le 17 mai, Gérard se trouvait à Amsterdam : à cette date, il a signé les registres des visiteurs du Rijksmuseum. Cf. J. Verbeek, *art. cité*, p. 68, avec fac-similé de la signature de Gérard. Celui-ci a signé : Gérard de Nerval, rentier, Paris. Nerval paraît avoir visité seul le Musée. Sur la liste des signatures de ce jour-là (et sur celles des jours avant ou après le 17 mai) ne figure aucun nom se rattachant à l'entourage de Gérard.
5. *Ibid.*
6. *Programma van het Rembrandts-Feest*, Amsterdam, 1852. — Il se peut également que Gérard fût déjà en possession d'un exemplaire du programme avant son départ.
7. « On m'a traduit les discours prononcés par les autorités », a dit Gérard, *Œuvres*, II, p. 840.
8. *Rembrand* (sic), *Redevoering over het leven en de verdienste van Rembrand van Rijn*, par P. Scheltema, Amsterdam, 1853. — La brochure contient en appendice des pièces originales relatives à la vie et à l'œuvre de Rembrandt.

beaucoup plus tard encore (en 1858), pour la *Revue universelle des arts* [1].

Parlons maintenant de la polémique. Dans *Les Fêtes de mai* [2], Gérard cite, d'après la traduction qu'il a reçue de son correspondant, les paroles suivantes que Scheltema aurait prononcées : « On a accusé Rembrandt d'être avare et *crapuleux (schraapzugtig)* » [3]. Et Gérard ajoute tout de suite après (donc sans autre référence) :

M. Scheltema a peut-être un peu trop vengé Rembrandt du reproche d'avoir fréquenté le bas peuple. Nous possédons à la Bibliothèque nationale une collection de gravures qu'il eût été difficile à l'artiste de réaliser sans se mêler à la basse société. Le beau monde était très beau sans doute du temps de Rembrandt, mais les gens en guenilles n'étaient pas à dédaigner pour un peintre. Ne cherchons pas à faire des poètes et des artistes des *gentlemen* accomplis et méticuleux. La main qui tient la plume ou le pinceau ne s'accomode des gants paille que quand il le faut absolument, pour toucher parfois d'autres mains ornées de gants paille, — et des esprits de la force de Rembrandt sont ceux qui, comme les dieux, épurent l'air où ils ont passé [4].

Remarquons que le point de départ de ce développement est faux. Une mauvaise traduction en est la cause : *schraapzuchtig* [5] ne signifie pas « crapuleux », mais « cupide, rapace ». Le mot *schraapzuchtig* ne se rencontre d'ailleurs pas dans le texte imprimé en 1853. Mais en publiant son discours, Scheltema peut l'avoir modifié [6]. Probablement le développement de Gérard repose en partie aussi sur ce que Scheltema avait dit à propos de la fréquentation par Rembrandt de la basse société : « Il est possible que Rembrandt ait été en relation avec des bourgeois simples et de basse condition, et même qu'il les ait recherchés, sans qu'il y ait là rien de déshonorant pour lui » [7]. Et dans la

1. *Rembrand* (sic), *Discours sur la vie et le génie de Rembrand, avec un grand nombre de documents historiques*, par le Dr. P. Scheltema, dans la *R. universelle des arts*, t. VIII, 1858, pp. 273 sq. Le texte fut traduit par un jeune savant, A. Willems, et introduit par W. Bürger (pseudonyme du critique d'art Théophile Thoré). Ce dernier dit que la brochure hollandaise (de 1853) « n'avait jamais été traduite en français, ni en anglais, ni en allemand » (p. 274).

2. Rappelons que cet article parut dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 juin 1852.

3. *Œuvres*, II, p. 841.

4. *Ibid.*

5. L'orthographe *schraapzugtig* dans la *Revue des Deux Mondes* est celle de l'époque.

6. Le discours « fut prononcé *à peu près* tel qu'il est imprimé », lisons-nous dans l'introduction. (Nous soulignons.)

7. P. Scheltema, *l. c.*, p. 17. La traduction que nous donnons est celle parue en 1858 dans la *R. universelle des arts*. Dans une note (tome VIII, p. 287), Thoré, marchant sur les traces de Gérard, remarque : « Cette sollicitude de M. Scheltema pour justifier Rembrandt d'avoir fréquenté à son bon plaisir les classes populaires est sans doute un peu exagérée, et Gérard de Nerval, qui avait entendu prononcer le discours à *Arti et Amicitiae*, ne manqua pas, dans la *R. d. D. M.*, de reprocher cet excès de pruderie au savant et honorable archiviste d'Amsterdam. Rembrandt était comme tous les grands artistes : il fréquentait le haut et le bas de la société [...] il trouvait *l'homme* dans les classes excentriques de son quartier de Juifs ».

seconde partie de son écrit, Scheltema, faisant ressortir que les amis et protecteurs de Rembrandt appartenaient souvent à la haute société, s'était justifié ainsi : « Je ne crois donc pas mériter le reproche qui m'est adressé d'une manière polie par un écrivain français Gérard de Nerval, qui, à ce qu'il dit, a assisté à la fête de Rembrandt et en a fait une courte relation. Je ne puis pas davantage me rallier entièrement aux motifs qu'il a opposés pour confirmer son opinion » (après quoi il cite les passages de Gérard commençant par : « M. Scheltema a peut-être un peu trop vengé Rembrandt... », etc.) [1].

Sur la question de la prétendue avarice de Rembrandt l'archiviste hollandais et notre auteur français ne diffèrent pas d'opinion. « La biographie fondée sur des preuves nouvelles que va publier dans trois mois M. Scheltema rétablira sans doute la vérité des faits », avait annoncé Gérard [2]. Or, cette mise au point n'eut lieu qu'en 1853 dans l'appendice de la brochure de Scheltema. Défendant Rembrandt contre ses détracteurs, Scheltema y remarque que toute la vérité sur l'avarice de Rembrandt est renfermée dans la phrase suivante de Gérard : « Ne pouvant attaquer son talent, on l'a traité d'avare » [3]. Ces mots flatteurs de Scheltema sont-ils arrivés jusqu'à Gérard ? On aimerait à le croire.

Après 1852, Gérard n'a plus revu la Hollande. En esprit, il y est retourné dès 1853 : dans un des rêves des Mémorables à la fin d'*Aurélia*, il se retrouve à Zaandam, qu'il avait « visitée l'année dernière » [4].

Que Nerval ait toujours eu l'idée de faire un nouveau voyage en Hollande, une lettre du 10 octobre 1854 à Liszt le prouve [5]. Il l'écrivit de la clinique du Dr. Blanche, où il se trouvait au début d'août. L'année suivante, hélas, ce fut la mort...

H. van der Tuin.

1. Scheltema, *l. c.*, IIe Partie, No 20, pp. 88-89.
2. *Œuvres*, II, p. 842.
3. *Ibid.*, citée par Scheltema, *l. c.*, IIe Partie, no 21, p. 89.
4. *Œuvres*, I, p. 411. M. J. Richer a cherché le sens de ce rêve dans la symbolique nervalienne ; *Gérard de Nerval*, 3e éd., Paris, 1957, p. 101.
5. *Œuvres*, I, p. 1151 (lettre 339).

EÇA DE QUEIROZ, BAUDELAIRE

et *Le Parnasse Contemporain.*

Dans une courte et brillante étude sur « Antero de Quental et Baudelaire », un illustre critique, le Professeur Alvaro Julio da Costa Pimpão, parle incidemment des rapports d'Eça de Queiroz avec les poètes parnassiens français, et affirme être « sans valeur, du point de vue biographique, la prose artiste de l' ' Introduction ' à la *Correspondência de Fradique Mendes* [1], élaborée à partir de faits authentiques, mais adaptée par l'imagination de l'auteur aux exigences de l'art » [2]. Et il appuie cette affirmation sur la comparaison de deux citations. La première est tirée de l' ' Introduction ' déjà mentionnée ; Eça y décrit ainsi l'enthousiasme qu'il éprouva au moment où il prit connaissance pour la première fois, en 1867, des vers que Fradique, le soi-disant poète satanique portugais, avait publiés sous le titre de « Lapidárias » dans la *Revolucão de Setembro.*

A mocidade de Hoje, positiva e estreita, que pratica a Política, estuda as cotações da Bôlsa e lê Georges Ohnet, mal pode compreender os entusiasmos com que nós recebiamos a iniciação dessa Arte Nova que em França, nos começos do Segundo Império, surgira das ruinas do Romantismo como sua derradeira encarnação, e que nos era trazida em Poesia pelos versos de Leconte de Lisle, de Baudelaire, de Coppée, de Dierx, de Mallarmé e doutros menores [3].

L'autre citation est tirée d'un des articles publiés par Eça à l'époque de ses débuts dans les lettres — il fait allusion à cette époque dans le paragraphe précédent ; la voici :

1. La « biographie » de Fradique qui constitue l' ' Introduction ' au recueil de lettres fut publiée d'abord, en partie, dans *O Reporter*, de Lisbonne, que dirigeait Oliveira Martins ; simultanément ce recueil parut au complet dans la *Gazeta de Noticias* de Rio de Janeiro, avec l'addition de trois lettres de la « Correspondência ». De 1889 à 1891, la *Revista de Portugal* en publia un extrait qui s'arrêtait à la Lettre X ; et en 1895 la *Gazeta* brésilienne rendit publiques cinq autres lettres. Ce ne fut qu'après la mort du romancier en 1900 que l'œuvre parut en entier, sous forme de livre.

2. Voir *Gente Grada*, Coimbra, Atlântida, 1952, pp. 51-61. Cf. p. 60, note 3.

3. *Corresp. de Frad. Mendes* (Memórias e Notas), 11e éd, Porto, Lelo, 1941, pp. 8-9. Nous désignons cette édition par le sigle CFM.

Ultimamente o espiritualismo entrou na sua fase retórica ; e os poetas modernos da França, Mallarmé, Dierx, Sully-Prudhomme, Catulle Mendès, Hérédia, Ricardi *(sic)*, L'Isle Adam, etc., fabricam maldições ao mundo e à matéria, com a mesma sábia reflexão com que os poetas de 1810 fabricavam madrigais. Uma certa escola, saída de Charles Baudelaire, afecta amores pelo mal : como os histriões medrosos poem vermelhão na face, para encobrir a palidez, êles tingem a alma de perversidade negra para encobrir o desfalecimento.[1]

A première vue, ce qui paraît ressortir de la comparaison de ces deux passages — compte tenu de la date de leur composition respective — c'est que dans le premier, en effet, Eça déforme la réalité, attribuant, pour le plaisir d'inventer, aux jeunes gens du *Cenáculo*, un certain enthousiasme juvénile pour les poètes du *Parnasse*, enthousiasme que lui-même et ses camarades étaient bien loin de partager.

La réalité est, cependant, bien différente. Les rapports d'Eça avec Baudelaire et les poètes de la première génération du *Parnasse*[2], et son attitude à leur égard, étaient loin d'être aussi simples, et méritent d'être examinés à nouveau, surtout à la lumière de certains éléments dont on n'a pas tenu compte jusqu'à présent.

En effet, comme nous avons l'intention de le démontrer, l'enthousiasme d'Eça, lorsqu'il découvrit cette constellation de poètes, fut sincère, et il s'abandonna à cet enthousiasme avec une ferveur quelque peu excessive. Par la suite, les réactions du romancier, bien que sincères, furent, jusqu'à un certain point, conditionnées par la conscience qu'il avait de cet excès même — et dont le souvenir le gênait sans doute, puisqu'une preuve écrite en restait où, à tout moment, on pouvait voir les traces de cette idolâtrie candide et irréfléchie de sa jeunesse. Voilà la raison, à notre avis, pour laquelle, plus tard, au moment où il rédige la ' biographie ' de Fradique, il traite le dandy raffiné comme un « alter ego » et se justifie par une sorte d'auto-ironie qui s'exprime tantôt par la voix du biographe, tantôt à propos du sujet de la biographie. A travers les déguisements et les complexités de la fiction, il retrace l'histoire de ses conceptions littéraires, serrant de plus près la réalité qu'on ne pourrait le croire. Et lorsqu'il s'écarte délibérément des faits historiques, nous y voyons de clairs indices de son intention de se moquer avec finesse de ce qu'il tenait certainement pour un engouement

1. « Uma carta. (A Carlos Mayer) », *Gazeta de Portugal*, Lisboa, 1867 ; dans *Prosas Bárbaras*, Porto, Lelo, 1935 (Coleçâo Lelo). Nous désignons cette édition par le sigle PB.

2. *Le Parnasse Contemporain. Recueil de vers nouveaux* (1866), Paris, Alphonse Lemerre, Éditeur, 47, Passage Choiseul, MDCCCLXVI, 3 + 284 + 4 p. Sur la publication, l'aspect, et le contenu du volume, voir Pierre Martino, *Parnasse et Symbolisme* (1850-1900), Paris, Colin, 1925, pp. 69-70.

irréfléchi de jeunesse, emportement naturel chez un jeune écrivain qui ne sait pas encore sauvegarder son indépendance face aux modèles avec lesquels il sent des affinités profondes.

D'autre part, le personnage de Fradique était à l'origine une projection de la personnalité d'Eça lui-même, le véhicule des aspirations du poète qu'Eça sentait en lui au début de sa carrière littéraire [1], aspirations dont il revint et dont la maturité le guérit tout à fait [2]. La création de Fradique — aboutissement d'un processus bien intéressant — date de 1869 [3]. C'est l'époque où Eça, Antero et — jusqu'à un certain point — Batalha Reis eurent l'idée dans le *Cenáculo*, d'inventer ' un poète satanique ', afin de « ... zombar da apatia chinesa dos lisboetas, imobilizados, durante anos na contemplação e no cinzelar da meia-idea, velha, indecisa, em segunda mão, e em mau uso... Foi assim que nasceu Carlos Fradique Mendes » [4].

Le premier Fradique, celui d'Eça, descendait en droite ligne du romantisme hugolien. Il appartenait à l'école de jeunes poètes qui

> ... seguindo o Mestre sem-igual da *Légende des Siècles*, iam, numa universal simpatia, buscar motivos emocionais fora das limitadas palpitações do coração — à História, à Lenda, aos Costumes, às Religiões, a tudo que através das idades, diversamente e unamente, revela e define o Homem. Mas além disso Fradique Mendes trabalhava um outro filão poético que me seduzia — o da Modernidade, a notação fina e sóbria das graças e os horrores da Vida, da Vida ambiente e costumada, tal como a podemos testemunhar ou presentir nas ruas que todos trilhamos, nas moradas vizinhas das nossas, nos humildes destinos deslizando em torno de nós por penumbras humildes [5].

Là, nous avons, nettement esquissés, les traits essentiels d'un tempérament poétique qui évoque immédiatement pour nous les poètes du Parnasse et tout spécialement Baudelaire — le Baudelaire des « Petites Vieilles », — celui que devait continuer Coppée, sur un mode mineur, dans les « Humbles ». Fradique ' connaissait

1. Batalha Reis parle du « quasi permanente desejo de improvisação poética d'Eça nessa altura ». Voir PB, p. XLII.

2. Dans une lettre au Comte de Sabugosa, Eça, dans ses dernières années, se plaint avec mélancolie : « Cet art suprême du Vers est inaccessible à mes mains un peu grossières. » Voir, *Correspondência*. Porto, Lelo, 1925, p. 281.

3. La gestation de Fradique est passée par plusieurs étapes. Le premier Fradique, dont la présentation dans la *Revolução de Setembro* (29 novembre 1869), est de la plume d'Eça, signe des poèmes dont celui-ci et Antero de Quental sont les auteurs. Le second Fradique fut créé par Antero dans *O Primeiro de Janeiro* de Porto (5 décembre de la même année), quand Eça était en Orient. Le troisième, qui fait une apparition rapide dans *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870-71), doté d'une personnalité mi-romantique, mi-satanique, est aussi poète. Le quatrième Fradique est celui de la *Correspondência de Fradique Mendes* dont nous avons esquissé l'histoire dans la note 1, p. 401.

4. Jaime Batalha Reis. « Anos de Lisboa. (Algumas lembranças) ». *Antero de Quental. In Memoriam*, Porto, Lugan, 1896, p. 460.

5. *CFM*, p. 6.

personnellement ' l'auteur des *Fleurs du Mal*. Nous savons aussi que, selon son biographe, il était l'ami de Leconte de Lisle. Il réunit donc, dans l'œuvre et dans les relations personnelles de son personnage, le prestige des deux auteurs qui avaient tant ébloui le jeune Eça. Des ' Lapidárias ' de Fradique, ce qui l'aurait émerveillé et séduit ne serait pas l' ' Idée ', mais la Forme :

— uma Forma soberba de plasticidade e de vida, que ao mesmo tempo lembrava o verso marmóreo de Leconte de Lisle, com um sangue mais quente nas veias de mármore, e a nervosidade intensa de Baudelaire vibrando com mais norma e cadência [1].

A propos de l'enthousiasme du jeune Eça pour l'œuvre du romantique et satanique Baudelaire et pour le maître marmoréen du Parnasse, Eça mûri semble vouloir accumuler des témoignages qui ne laissent aucune place au doute :

Foi sensualmente enterrado nesta idolatria da Forma que deparei com estas *Lapidárias* de Fradique Mendes, onde julguei ver reunidas as qualidades discordantes de magestade e de nervosidade que constituiam, ou me pareciam constituir, a grandeza dos meus dois ídolos — o autor das *Flores do Mal* e o dos *Poemas Bárbaros* [2].

Il en vient à créer une sorte de trinité éclatante d'étoiles, présidée, bien entendu, par le « Père Hugo », « Hugo le Seigneur Tout-Puissant », et qui n'était pas seulement astre, mais Dieu même, originel, immanent, de qui les astres reçoivent la lumière, le mouvement, le rythme. « Mas aos seus pés Leconte de Lisle e Baudelaire faziam duas constelações de adorável brilho. » [3]

Ensuite Eça oppose cette attitude d'idolâtre, qu'il partageait avec « Teixeira de Azevedo » (Jaime Batalha Reis) — au plus profond de la nuit celui-ci « hurlait ' la Charogne ', tremblant et blême de passion », dans sa chambre de la Travessa du Guarda-Mor, au grand effroi de deux prêtres qui menaient une vie paisible à côté — à celle de Fradique. Lequel, à cette époque-là, guéri de sa « maladie » baudelairienne, traitait l'auteur des *Fleurs du Mal* de ' farceur ', devant Eça scandalisé pour qui Baudelaire était encore « un grand astre, venant immédiatement après Hugo dans la poésie moderne » [4].

Et ici se produit une curieuse erreur chronologique, consciente ou inconsciente, dans la mémoire d'Eça. Tout au long de son récit, il affirme que sa rencontre avec Fradique date de 1867. Au cours de cette même année, nous dit-il, il aurait d'une part

1. *Ibid.*, p. 8.
2. *Ibid.*, p. 12.
3. *Ibid.*, p. 8.
4. *Ibid.*, p. 31.

découvert les ' Lapidárias ' — « dans un numéro froissé de la *Revolução de Setembro* [1] — et d'autre part, il aurait avancé tout tremblant « pour la première fois », « parmi le sombre brillant et les âcres parfums des *Fleurs du Mal* » [2]. Or, le romancier ne pouvait oublier que, accompagné de Batalha Reis, il rencontra Fradique deux ans plus tard, en 1869, année où les deux amis, avec Antero de Quental, lancèrent l'apocryphe et mirobolant poète dans les pages de la *Revolução de Setembro.*

Fradique, non content de scandaliser son biographe en dénigrant Baudelaire, se moque aussi de ses propres vers sataniques, qui auraient fait si grande impression sur la jeune sensibilité d'Eça. Le dandy affirme avec dédain qu'il les a toujours considérés comme indignes de porter sa signature. Ce n'était que « *prose rimée,* calquée *quinze ans auparavant, à l'âge des imitations,* sur quelques vers de Leconte de Lisle, au cours d'un été de travail et de foi » [3]. Ce à quoi ni Eça ni Fradique ne semblent penser, c'est que si les ' Lapidárias ' avaient été composées « quinze ans avant » la date à laquelle ils parlaient, elles seraient de 1852, c'est-à-dire antérieures de cinq ans aux *Fleurs du Mal* et aux *Poèmes Antiques* de Leconte de Lisle, chose impensable, et qui constitue un nouvel anachronisme, plus grave que le premier, puisque, en effet, Fradique deviendrait ainsi un précurseur des deux maîtres français.

Mais passons à une troisième inexactitude chronologique, d'ailleurs liée aux précédentes. Eça dit être entré en rapport « pour la première fois » avec Baudelaire et « l'âpre et lugubre spiritualisme » des *Fleurs du Mal* au cours de l'année cruciale de 1869. Mais cela n'est pas conforme à la vérité. Il a dû lire au moins quelques poèmes publiés isolément, dans la *Revue des Deux Mondes* et dans d'autres revues françaises, avant 1866 [4]. En effet, les références, sur un ton lyrique, au livre du poète français font leur apparition dès le premier article littéraire du romancier dans la *Gazeta de Portugal* [5], et elles reviennent, tout

1. *Ibid.*, p. 5.
2. *Ibid.*, p. 11. « Voilà comme nous étions absurdes en 1867 », ajoute-t-il.
3. *Ibid.*, p. 31. C'est nous qui soulignons.
4. Selon Batalha Reis, *Les Fleurs du Mal* en volume ne lui parvinrent que tard : « je me rappelle que, à défaut du volume, nous passions beaucoup de nuits dans la Bibliothèque du *Grémio Literário* à chercher, dans d'anciennes collections de revues françaises, les poésies que Baudelaire y avait publiées pour la première fois. » *PB*, p. XXIX.
5. « Tes yeux sont noirs comme deux *fleurs du mal* », « Notas Marginais », *Gazeta de Portugal*, Lisboa, le 23 mars 1866. Cf., « Et alors s'ouvre dans l'âme une sorte de grande *fleur du mal*, un désir noir et brillant », MACBETH, *Gazeta de Portugal*, le 14 octobre 1866 ; « Elle avait les yeux comme deux *fleurs du mal.* » « Farsas », *Gazeta de Portugal*, le 18 novembre 1866 ; « ... les pestes, les lâchetés du désespoir — toutes *les fleurs du mal*, splendides et noires », « Poetas do Mal », *Gazeta de Portugal*, le 21 octobre 1866. Le titre

au long de cette même année, en si grand nombre, qu'elles font penser à une lecture passionnée du livre récemment découvert [1]. De plus, l'atmosphère générale de ces écrits témoigne très clairement de la même influence. A notre avis, c'est aux environs de 1866 que Eça a dû faire la connaissance des *Fleurs du Mal* — livre qui, apparemment, lui procura un ébranlement que l'on peut comparer à celui que Baudelaire connut lorsque l'œuvre de Poe lui tomba entre les mains. — Il est curieux et significatif de noter qu'Eça commet aussi une erreur — inconsciente, très probablement — quant à son âge au moment de la rencontre dont il parle avec la poésie de Baudelaire [2].

Cependant, la réaction contre son idole ne devait pas tarder à se produire. Déjà, lors de son séjour à Évora, il commence à manifester une certaine hostilité, et il en vient même à parler de « Baudelaire, poète rhéteur » [3], ce qui, bien que cela paraisse une boutade, n'en demeure pas moins symptomatique. A cet éloignement croissant se mêle, pendant un certain temps encore, un respect rétrospectif qui l'emporte sur la désaffection. En 1869, au cours de son voyage en Orient, des souvenirs des *Fleurs du Mal* reviennent souvent sous sa plume [4]. Et en 1879 nous l'entendons parler du « fin et subtil Baudelaire » [5]. N'oublions pas non plus que, dans son invective contre les poètes du *Parnasse*, citée au début du présent article, Eça attaquait seulement « l'école qui dérive de Charles Baudelaire », faisant exception pour le maître, encore que celui-ci fût le poète le mieux représenté dans le recueil de 1866 [6].

même de ce dernier article nous autorise à croire qu'il avait une connaissance directe du livre de Baudelaire, car il semble provenir du n° LXXII de l'édition de 1857 : « Sépulture d'un poète maudit ». Qui plus est, le texte de l'article, qui traite de l'œuvre de Flaubert, non seulement mentionne explicitement les *Fleurs du Mal*, mais aussi comporte un très long et très intéressant portrait de la personnalité artistique de l'auteur ; il est difficile d'admettre que celui-ci ait pu être composé sans une lecture attentive du recueil. Voir *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, Porto, Lelo, 1929, pp. 86-87.

1. Dans « Misticismo Humorístico » — le dernier feuilleton publié par Eça dans la *Gazeta* avant son départ pour Évora, le 23 décembre 1866 — nous trouvons encore : « Ces célestes nudités, filles des *fleurs du mal*... » Et dans ce même article paraît une métaphore tirée du livre de Baudelaire, comme nous verrons plus loin.

2. « Um meridional de vinte anos », dit-il, de lui-même. Voir *CFM*, p. 11. En 1867 Eça avait vingt-deux ans. Or, en 1865, quand les événements dont il parle eurent réellement lieu, il avait vingt ans.

3. « Leituras Modernas, «Distrito de Évora, le 6 janvier 1867. Voir *Seara Nova*, Lisbonne, 1944, XIII, n° 886, du 5 août.

4. « *Emporte-moi wagon, enlève-moi frégate*, disions-nous avec l'esprit satanique qui habite les *Fleurs du Mal*. » O Egipto, Porto, Lelo, 4e éd., 1938, p. 55.

5. « Idealismo e Realismo. » *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, Porto, Lelo, 1929, p. 192.

6. Seize compositions (pp. 65-80 et p. 278). Viennent ensuite Mallarmé avec onze (pp. 161-170 et 282-83), Leconte de Lisle avec neuf (pp. 17-32 et 75), et Verlaine avec huit (pp. 137-44 et 281).

Fradique et Eça semblent dissociés dans la confession de Queiroz, chacun représentant une facette du poète mort jeune qui survivait toujours dans le romancier. Fasciné, au moment de ses débuts littéraires, par les grands courants qu'incarnaient Baudelaire et Leconte de Lisle, il essaya de les fondre ensemble, adaptant à la langue portugaise le style de ces deux révélations que le *Parnasse* avait réunies. Le premier Fradique fut un déguisement qu'il adopta sérieusement, au fond, pour faire ses premières armes en poésie [1]. L'invention de la « biographie » du personnage lui permet, vingt ans plus tard, de confronter avec un sourire, dans le dédoublement Fradique-Eça, toutes les étapes de ses réactions de jeunesse à l'égard de la nouvelle poésie française. Ici, comme en tant d'autres aspects de la *Correspondência de F. M.*, les éléments autobiographiques percent clairement à travers la fiction.

Il n'est pas douteux qu'Eça, comme Fradique, se détourna tôt du culte baudelairien. Et que, au moment où il commence à écrire la biographie du dilettante aristocrate, — ce devait être aux alentours de 1885-86 [2], — il était déjà d'avis que « Baudelaire ne valait pas le tremblement et la pâleur » avec lesquelles Batalha Reis et lui récitaient, la nuit, les *phosphorescences de la pourriture*, victimes d'un enthousiasme « qui naquit candide et sincère d'un Idéal atteint » [3]. Par la bouche de Fradique, Eça porte une des attaques les plus dévastatrices contre le poète qui séduisit ses vingt ans. Ce « farceur », au dire de notre açorien raffiné « ... não era verdadeiramente um poeta », car « Poesia subentendia emoção : e Baudelaire, todo intelectual, não passava dum psicólogo, dum analista — um dissecador de estados mórbidos ».

Les *Fleurs du Mal*

eram apenas resumos críticos de torturas morais, que Baudelaire muito finamente compreendera, mas nunca pessoalmente sentira. A sua obra era como a dum patologista, cujo coração bate normal e serenamente, enquanto descreve, à banca, numa folha de papel, pela erudição e a observação acumuladas, as perturbações temerosas duma lesão cardíaca [4].

1. Nous partageons entièrement le point de vue de J. Gaspar Simões lorsqu'il dit : « Dans l'attitude qu'il adoptait quand il parlait par la bouche de Fradique, Antero était généralement insincère. Eça de Queiroz ne l'était pas. Des trois, il fut le seul qui exprima, sous la responsabilité de Fradique Mendes, tout ce qu'il était capable d'exprimer en vers. Fradique Mendes, pour lui, n'était pas une mystification mais une défense. C'est pourquoi il fut le premier à publier des vers de Fradique » (*Eça de Queiroz, O Homem e o Artista*, Lisbonne, Rio de Janeiro, Dois Mundos, 1945, p. 138).

2. Voir *Correspondência*, 1925, pp. 96-98. Cette hypothèse est appuyée par quelques coïncidences curieuses entre le texte de *CFM* (cf. p. 32) et celui de « O Francesismo » (voir *Ultimas páginas*, 1912, p. 420). Ce dernier essai, à juger d'après certaines références qu'il contient, doit dater de 1886.

3. *CFM*, p. 10.

4. *CFM*, p. 32.

Et de là le sublime Fradique passe à l'affirmation gratuite que « Baudelaire compuzera primeiro em prosa as *Flôres do Mal* e só mais tarde, depois de ratificar a justeza das análises, as passara a verso, laboriosamente, com um dicionário de rimas !... »[1]. Eça maintient encore la fiction de son effroi devant ces éclats irrespectueux, et rêve de rencontrer de nouveau le poète des « Lapidárias », afin de discuter avec lui et de pouvoir lui dire « pour la défense de Hugo et de Baudelaire, les choses subtiles et terribles qui l'auraient réduit au silence »[2]. Ensuite « quelques années passèrent », et le biographe avoue au chapitre III : « Trabalhei, viajei. Melhor fui conhecendo os homens e a realidade das coisas, perdi a idolatria da Forma, não tornei a lêr Baudelaire »[3]. A en croire Eça, en même temps qu'ils découvraient Baudelaire et Leconte de Lisle, lui-même et les autres jeunes membres du *Cenáculo* distinguaient « ... no céu da Poesia Francesa (única para que os nossos olhos se erguiam) tôda uma plêiade de estrelas novas »[4].

Cette galaxie, encore qu'il n'en donne point le nom, n'est autre que celle du *Parnasse contemporain*, de 1866. C'est la constellation de poètes contre laquelle il se dresse, comme nous l'avons vu, cette même année, accusant ces pauvres étoiles — parmi lesquelles L'Isle Adam, Hérédia, Coppée, Dierx, Mallarmé, etc., — de fabriquer des malédictions du monde et de la matière avec la même perfection savante, froide et rhétorique que Fradique dénonçait chez Baudelaire.

La réalité, c'est qu'Eça connut et consulta fréquemment la publication du libraire Lemerre l'année même de sa publication ; et que, en dépit du grand mépris avec lequel il parle, une année plus tard, dans la « Carta a Carlos Mayer » (décembre 1867), des poètes du premier *Parnasse*, ceux-ci avaient fait sur son esprit une si forte impression, onze mois auparavant, que, dans son dernier feuilleton écrit pour la *Gazeta de Portugal* avant de quitter Lisbonne pour s'adonner au journalisme à Evora, il n'avait pu résister à la

1. *Ibid.* Ailleurs Eça, sous sa propre responsabilité, fait la même affirmation : « La poésie française, c'est des alexandrins en prose. Baudelaire écrivait ses poèmes d'abord en prose. » (Voir « O Francesismo », *Ultimas Páginas*, Porto, Lelo, 1912, p. 420).

2. *CFM*, p. 37.

3. *Ibid.*, p. 36. Néanmoins, bien qu'il ne l'ait plus beaucoup lu, il en restait imprégné. Dans *O Mandarim*, il conclut son récit avec une paraphrase de l'idole oubliée : « *oh ! leitor*, criatura improvisada por Deus, *obra de má argila, meu semelhante, meu irmão !* ». (Cf. « Hypocrite *lecteur — mon semblable, mon frère !* ». Ed. Calmann-Lévy, Préface, p. LXXXIX). Et encore, dans l' « Advertência » où il présente ses vieux articles de *As Farpas* (*Uma Campanha Alegre*, 1890), dans les toutes premières lignes nous rencontrons une réminiscence baudelairienne : « Ramalho Ortigão e eu, convencidos, como o Poeta, de que *a tolice tem cabeça de toiro...* » Cf. « Salue l'énorme bêtise — *La bêtise au front de taureau* ». (« L'examen de minuit », *Le Parnasse Contemporain*, Paris, Lemerre, 1866, p. 66).

4. *CFM*, p. 8.

tentation d'appliquer à un certain nombre de compositions des poètes du *Parnasse*, l'inverse du procédé qu'il avait attribué à Baudelaire. Supposant sans doute que les disciples avaient dû procéder comme leur maître, allant de la prose à la poésie, lui va de la poésie à la prose, restituant à leur « état originel » certains éléments de leurs poèmes. Neuf compositions de Stéphane Mallarmé, Léon Valade, Albert Mérat, Jules Forni, Paul Verlaine, Henry Winter, François Coppée et Théophile Gautier, lui fournirent des éléments importants, dans cette entreprise de « prosification », pour ce feuilleton de la *Gazeta* [1], véritable « poème en prose ».

Sous le vague prétexte d'une sorte de promenade ou de voyage, raconté à la première personne, Eça entrelace les thèmes et les motifs lyriques qu'il tire de ces poèmes. Parfois il utilise seulement une phrase, une image ou une suggestion évocatrice. Dans d'autres cas, comme cela lui arrive avec les poèmes de Verlaine et de Coppée, il développe une paraphrase presque complète du texte qu'il transforme en prose. A certains moments il s'éloigne assez de son modèle et n'utilise que des traits secondaires sur lesquels il bâtit ; mais les occasions ne manquent pas où il suit de très près les structures verbales du modèle, avec des interpolations, bien entendu, et de longs passages de sa propre invention.

Afin de faciliter la comparaison et de rendre évidente l'inspiration d'Eça, nous disposons les textes en deux colonnes. A gauche, les extraits et fragments des poèmes du *Parnasse* qu'Eça utilisa dans la rédaction de son article de la *Gazeta de Portugal* ; à droite, les passages de « Misticismo Humorístico » où l'on en voit l'utilisation, à notre avis indubitable, tant pour les thèmes que dans la forme.

Le Parnasse Contemporain.	« Misticismo Humorístico ».
Stéphane Mallarmé, « L'Azur »,	
De l'éternel *Azur la sereine ironie* Accable, *belle indolemment* comme [les fleurs, ... En vain ! *l'Azur triomphe...* (p. 165, 166)	Agora *o azul está indolentemente belo.* Tem quase *uma ironica serenidade.* É *o azul* intenso, frio, *triunfante.* (*PB*, pág. 81)
Léon Valade, « L'Asile »,	
De la grille *on ne voit* qu'un pan de [*la maison*	« Quando voltava *vi uma casa pequena*, esbranquiçada, *escondida*

1. « Misticismo Humorístico », le 23 décembre 1866. Inclu dans *PB*, recueil incomplet des articles qu'Eça publia dans la *Gazeta* et qui fut réuni et préfacé par J. Batalha Reis et publié à Porto par la Livraria Chardron, Lelo e Irmão, en 1903.

Petite et sombre au fond d'un quartier
[*solitaire.*
La maison est petite : et d'un air de
[mystère
Les massifs du jardin bornent son
[horizon.
Tout ce qu'ont écouté cette ombre et
[ce gazon
D'extatiques secrets, on voit qu'ils
[l'ont su taire.
C'est là, c'est dans ce coin qui serait
[l'univers
Dans cet ancien logis, et sous ces arbres
[*verts*
Pieux comme un préau de couvent
[*catholique.*
(p. 159-160)

entre as bençôes indolentes *das árvores.* Tinha a serena quietação de *quem tem ouvido segredos extáticos,* e era triste e *religiosa como a entrada* amarelecida *de um convento católico...* Entre as arvores estava um banco *solitário...* »
(*PB*, pág. 81)

Qu'en mes rêves je vois deux amants,
[*muets,* seuls
Abriter un bonheur doux et mélan-
[colique,
Ainsi qu'aux soirs de mai l'arome
[des tilleuls.
(p. 160)

« ... ja não ha naquela casa *namorados contemplativos...* »
« *Aquela casa abandonada faz lembrar amores misticos* : e, quando se ve a luz dolente do escurecer, faz subir do coraçao como um sabor de *beijos* antigos e esquecidos. »
(*PB*, pág. 81)

Albert Mérat, « Le Grand Arbre »,
. . . . . .
Le grand arbre muet isole son orgueil
Et vers le ciel étend ses branches avec
[*force*
. . . . . .
Il sent qu'il n'est pas fait pour prêter
[aux amants
L'ombre dont le secret rassure les
[serments
Et les *baisers,* concert matériel des
[rêves
. . . . . .
Âpre et dur, *il attend* venir avec
[ennui
La fermentation violente des sèves.
(p. 205)

« *As árvores erguiam, em atitudes violentas* e proféticas *os seus braços nus,* engelhados, suplicantes *para o frio azul, esperando, no enterpecimento, a fermentação violenta das seivas* [1]. »
(*PB*, págs. 81-82)

Jules Forni, « Le Fossoyeur »,
Le fossoyeur fut le premier
Laboureur du monde ou nous sommes.
La mort l'a choisi pour fermier,
Dans les champs *il sème des hommes.*
. . . . . .

« Passei por um cemitério. Andava um coveiro abrindo covas... »
..... « *O coveiro é um semeador. Semeia corpos. Sòmente não tem a esperança nem o amor das colheitas.*

1. « Os castanheiros, grandes e concentrados, *ouviam subir a seiva.* » *PB*, p. 6. Il est intéressant de constater que ce motif animiste apparaît déjà dans le premier article de la *Gazeta de Portugal* (« Notas Marginais »), publié le 23 mars de cette année — et qui marqua le début d'Eça dans les lettres. Il s'inspire du Victor Hugo des *Contemplations*. Cf. « Cadaver » (1855).

. . . . . .
Dis-nous, honnête fossoyeur,
Quand finira la tâche immense :
Quand il viendra, ce temps meilleur,
Où fleurit ce qu'on ensemence ?

Dis-nous quel nouveau firmament,
Ah ! dis-nous, fossoyeur honnête,
Quel merveilleux rayonnement
D'étoiles sur notre planète ;
. . . . . .
. . . . . .

(p. 234)

Quem sabe se os corpos, que se atiram à vala, sementes fúnebres, se abrem lá encima, em searas divinas de que nós apenas vemos a ponta das raizes, que são as estrelas. »

(*PB*, págs. 82-83)

Paul Verlaine, « Dans les Bois »,
D'autres, — *des innocents* ou bien *des*
[*lymphatiques* —
Ne *trouvent dans les bois que charmes*
[*langoureux,*
Souffles frais et parfums tièdes. Ils
[sont heureux !
D'autres s'y sentent pris — rêveurs
[— d'effrois *mystiques.*

(p. 138)

« Aquelas horas, *os linfáticos, os inocentes, os místicos, encontram nos arvoredos languizdezas* e elevações ascéticas. »

(*Ibid.*, pág. 84)

Ils sont heureux. *Pour moi*, nerveux,
[et qu'un remords
Épouvantable et vague affole sans
[relâche,
Par les forêts je tremble à la façon
[*d'un lâche*
Qui craindrait une embûche ou *qui*
[*verrait des morts.*

Ces grands rameaux jamais apaisés
[*comme l'onde,*
D'où tombe *un noir silence* avec une
[ombre encor
Plus noire, *tout ce morne et sinistre*
[*décor*
Me remplit d'une horreur triviale et
[*profonde.*

(Ibid.)

« *Mas eu tremia entre a ramaria inquieta como um mar*, misteriosa como um firmamento : — *tremia como um homem medroso que visse erguer-se um morto. Toda aquela negra decoração de ramos torcidos*, de folhagems lívidas, *de silêncios, enchia-me de um terror profundo e trivial.* »

(Ibid.)

Surtout les soirs d'été : *la rougeur*
[*du couchant*
Se fond dans le gris bleu des brumes
[*qu'elle teinte*
D'incendie et de sang ; et l'angelus qui
[*tinte*
Au lointain semble un cri plaintif se
[*rapprochant.*

(Ibid.)

« *A luz dissipada e transfiguradora do ocaso* dava aos troncos um estranho aspecto de lutadores, vindos *do sangue e dos incêndios : os sinos distantes eram como vozes indefinidas de miséria e de dor.* »

(Ibid.)

Le vent se lève chaud et lourd, *un*
[*frisson passe*

« *Passava um vento incessante e perseguidor.* »

(Ibid.)

Et repasse, toujours plus fort, dans
[l'épaisseur.
Toujours plus sombre des hauts
[chênes, obsesseur,
Et s'éparpille, ainsi qu'un miasme,
[dans l'espace.
(Ibid.)

La nuit vient. *Le hibou s'envole.* C'est
[l'instant
Où l'on songe aux récits des aïeules
[naïves...
Sous un fourré, là-bas, là-bas, *des*
[*sources vives*
Font un bruit d'assassins postés se
[*concertant.*
(p. 139)

« *Os móchos voavam, e as aguas sonoras eram como vozes vingativas e trágicas.* »
(Ibid.)

Henry Winter, « Nuit d'Hiver »,
. . . . . .
La lune blêmissait dans les cieux
[engourdis.
. . . . . .
Un vent rauque et glacé courait sur
[les bruyères,
Pareil au chant des morts dans les
[*temples chrétiens;*
Comme des moines noirs marmottant
[*leurs prières*
Les corbeaux échangeaient de mornes
[*entretiens.*

« *A lua,* entorpecida, passava por detrás da estacada de ramos. *O vento era rouco e lento como um canto católico de ofícios. O grasnar lento e arrastado dos corvos parecia uma ladaínha bárbara de padres. As árvores doentias rangiam* ao vento hibernal, *o ar estava diáphano, lácteo* e mortuário. »
(Ibid.)

Point de nuage au ciel, et pourtant
[des tons sombres
Sur la terre ; *un air peu diaphane et*
[*laiteux*
Que les dolmens noircis traversaient
[de leurs ombres
Lourdes, où *grelottaient les arbres*
[*souffreteux.*
(p. 207-208)

Henry Winter, « L'Auberge »,
L'auberge était sinistre, isolée, à la
[voir
On eût dit une tombe au fond d'un
[cimetière ;
(p. 206)

. . . . . .
Voyageur attardé, *je couchais dans*
[*l'auberge*
Ce soir-là. Sur mon lit étendu, triste
[et seul,
Mon drap glaçait mon corps ainsi
[*qu'un froid linceul*

Et le flambeau prenait les tons bla-
[fards du cierge.

La glace reflétait une étrange pâleur,
la pâleur effrayante, humide du
[suaire,
. . . . . .
(Ibid.)

Comme de spectres noirs errant *dans*
[les ténèbres
D'un sombre et transparent miroir
[vénitien
Passaient et repassaient mille histoires
[funèbres.
. . . . . .
(Ibid.)

Et puis *on entendait*, apportés par les
[vents
Les hululements sourds des loups dans
[les bois mornes.
(p. 207)

Charles Baudelaire, « Confession », 1857, *Les Fleurs du Mal*, XLVI.

« ... *ainsi qu'une médaille neuve*
La pleine lune s'étalait.

« *Cheguei a estalagem.* Em baixo, na lareira, um magro fogo lambia as fuligens. *A luz do meu quarto tinha a lividez dos círios, e o espelho tinha reflexos pálidos, como de sombras mitológicas que passavam. Ouviam-se os lôbos.* »

(*Ibid.*, p. 85)

« *Quando assim estava no quarto desta estalagem, inerte como uma múmia*, pensando nestas coisas, vi, repentinamente, através das vidraças, a lua aparecer-me. »

« Mas não era aquela pura e imaculada lua côr de ópala — que derrama brancuras como se através do azul caíssem lírios. »

(*Ibid.*, págs. 85-86)

« *Era uma lua metálica, fria, hostil, material como uma moeda de oiro nova*[1]. »

(*Ibid.*, pág. 86)

François Coppée, « Le Jongleur »,

Las des pédants de Salamanque
Et de l'école aux noirs gradins
Je vais me faire saltimbanque
Et vivre avec les baladins[2].
(p. 40)

« Ora nessa estalagem encontrei um amigo, antigo camarada, que *se tinha feito saltimbanco.* Fez bem. *Cansado dos pedantes*, dos burgueses de ventres mercantis, dos imbecis afogados em gordura, *fez-se saltimbanco e vive entre os palhaços.* »

(Ibid.)

1. Presque dix ans plus tard, dans une autre de ses chroniques pour la *Gazeta* (nº 1456, du 6 octobre 1867), Eça utilise à nouveau cette image, un peu moins chargée d'adjectifs : « ... a lua que ao nascer *é material e metálica como uma moeda de oiro nova*... » (Voir « O Milhafre », *PB*, p. 90).

2. Dans un article antérieur Eça avait utilisé cette strophe : « Ora o saltimbanco tinha uma mulher bem amada e filhos pequenos. De noite eles *deitavam-se entre os farrapos reluzentes, com as nucas sobre um velho tambor, cobertos de estrelas.* » (« Farsas ». *Gazeta de Portugal*, Lisboa, nº 1396, le 18 novembre 1866. Voir *Edição do Centenário. Obras de Eça de Queiroz*, t. VIII, Porto, 1947, p. 542).

Que je couche entre quatre toiles
La nuque sur un vieux tambour
Mais que la fraîcheur des étoiles
Baigne mon front brûlé d'amour.
(Ibid.)

« *Dorme n'uma capa esfarrapada, com a nuca sobre um tambor, à frescura das estrelas* e sob a bondade dos luares. »
(Ibid.)

Je consens à risquer ma tête
En *jonglant avec des couteaux*
Si *le vin*, ce but de la quête,
Coule à gros sous sur mes tréteaux.
(Ibid.)

« Faz forças coberto de farrapos luzentes, *engole espadas*, dança *farto de vinho* como um Sileno. »
(Ibid.)

Que j'aille errant de ville en ville
Chassé par le corregidor,
Mais que la populace vile
M'admire ceint d'un bandeau d'or.
(p. 41)

« *Anda errante de vila em vila, e a população da lama admira-o cingido do seu diadema de metal luzente.* »
(Ibid.)

Que la bise des nuits flagelle
La tente où j'irai bivaquant
Mais que le maillot où je gèle
Soit fait de poupre et de clinquant.
(Ibid..)

« *As vezes tem frio* e fome, *e gela n'uns calções de veludilho e de galões d'oiro.* »
(Ibid.)

Qu'importe que sous la dentelle,
Devant mon cynisme doré,
Les dévotes de Compostelle
Se signent d'un air timoré,
(Ibid.)

« *Que lhe importam* as grandezas e as materialidades felizes ? »
(Ibid.)

Si la *gitane* de Cordoue
Qui sait se mettre, sans *miroir*,
Des accroche-cœurs sur la joue
Et du gros fard sous son œil noir,

« Dança sobre a corda, e os seus gestos e as suas musculaturas fazem soluçar de desejos as *gitanas* e as feiticeiras. »

Trompant un hercule de foire,
Stupide et fort comme un cheval,
M'accorde, un soir d'été, la gloire
D'avoir un géant pour rival !
(Ibid.)

« E tem uma bem-amada de tranças tão compridas como os ramos de um chorão e aneladas e fortes como negros penachos de voluptuosidade : e a sua testa tem um reflexo de luar, de mármore e de *espelho...* »
(Ibid.)

Croule donc, ô mon passé, croule,
Espoir des avenirs mesquins,
Et que je tienne enfin la foule
Béante sous mes brodequins,
(Ibid.)

« *Êle tem a multidão enlevada e estática nos giros dos seus zapatos* »...
« *Viu durante a vida todo um povo curvado, aplaudindo, debaixo dos seus borzeguins.* »
(PB)

Que je la voie, ardente, suivre
Le cercle pur que décriront
Les sonores poignards de cuivre
Sur ma tête envolés en rond.
(Ibid.)

« *Êle faz girar vinte punhais agudos em volta da cabeça, n'um círculo puro e sonoro.* »
(Ibid., pág. 87)

Et que, *l'œil fou de l'auréole*
Qu'allume ce serpent vermeil,
Elle prenne un jour pour idole
Le fier jongleur, aux Dieux pareil !
(p. 42)

« *E a multidão,* um dia, vendo aquele *diadema-terrivel e faiscante,* e o saltimbanco impassivel, grave, *enfarinhado, sob aquela coroa de luz, tomá-lo-a por um idolo e fa-lo-a igual aos deuses.* »
(Ibid.)

Théophile Gautier, « La Marguerite »,

Les poëtes chinois, épris des anciens [rites,
Ainsi que Li-Tai-Pé quand il faisait [*des vers,*
Placent sur leur pupitre un pot de [*marguerites*
Dans leurs disques montrant l'or de [leurs cœurs ouverts.
(p. 5)

« Ja pensava assim *Li-Tai Pè que escrevia sobre* as coisas santas da China entre porcelanas e lacas, ao aroma dos nenùfares, vestido de sedas amarelas, perfumado de sândalo — doce contemplativo, branco, *diante d'um vaso de margaritas.*
(Ibid.)

Il est curieux de constater qu'Eça ne devait pas être satisfait du résultat de l'expérience, étant donné qu'il écrit, un an ou deux plus tard, une lettre au poète João Penha dans laquelle, plein d'enthousiasme — ce qui contredit les prises de position dans la lettre ouverte à Carlos Mayer — il fait part à son ami de Coïmbre de la révélation émouvante que furent pour lui les poètes du *Parnasse Contemporain,* et il invite celui-ci à acclimater dans la poésie lyrique portugaise les tendances de la « nouvelle école française de poésie » — (qu'il avait lui-même introduites, en prose, en 1866 !). Voici les passages les plus significatifs de cette lettre :

Meu caro João :

Escrevo-te para Coimbra, sem saber se tu realmente estás em Coimbra. [...] minha carta vai e com ela um largo abraço por todos êstes dois anos em que não nos vimos [...] Li há pouco uma poesia tua à Lebouys. Uma das quadras é admirável : a do sangue azul. Notei que tu eras o único em Portugal capaz de introduzir a nova escola francesa. Não a conheces de certo. No entanto é necessário que a conheças. Por isso manda comprar aqui, ou no Pôrto, o seguinte livro : *Parnasse Contemporain, recueil de vers nouveaux.* É uma coleção de todos os poetas de França, de 1856 para cá. É a geração mais moderna. A sua escola é a da forma. São admiráveis. Vaes ter uma revelação. Os assuntos dêles são a filosofia, a história e as coisas tenebrosas. Estuda-os. Estuda-os muito. Trata de trabalhar nêsse género. É uma revolução em Portugal. Com essa predisposição que tens felicíssima para a *poesia plástica,* podes dar um belo artista nêsse género. Responde-me e eu depois escreverei nêste sentido, mais largamente e mais definitivamente. Com o que, sou do teu belo e artístico coração, o maior amigo.

José Maria d'Eça de Queiroz [1].

1. Voir *A Cronica,* 1902, nos 63-64, avril, dédiés au poète des *Rimas.* Publié dans *Cartas de Eça de Queiroz,* Lisbonne, Aviz, 1945, pp. 1-3.

Pendant le reste de sa vie, Eça ne perdit jamais une occasion d'exprimer le peu d'estime qu'il semblait avoir pour l'école parnassienne. Déjà dans la *Correspondência de F. M.*, lorsqu'il aborde la poésie moderne dans le monde islamique, Fradique ne trouve pas de terme plus péjoratif que celui de « Parnassianismo bárbaro »[1] pour décrire le lamentable déclin où, selon ce fin gourmet de toutes les littératures, celle-ci se trouvait. Et, un peu plus tard, vers 1886 ou 87, dans un article qu'il ne publia pas et dans lequel il exprima des jugements péremptoires sur le génie français — dont l'expression naturelle, selon lui, avait toujours été la prose et non la poésie, — il saisit l'occasion pour attaquer le pauvre Parnasse qu'il accuse de « s'être jeté dans l'extravagance », « à cause de sa soif d'originalité et de nouveauté »[2]. En passant, il fait une allusion au *satanisme*, et voilà que surgit le souvenir de Baudelaire et du « frisson nouveau », dont Hugo avait parlé au sujet du Poète du Mal. « Daí proveem todos êsses movimentos do Satanismo. que desandou no outro, chamado, Deus me perdoe, o Nevrosismo, Mais aí ainda havia o desejo, no mundo intelectual, de dar um estremecimento, um arrepio novo à alma. »[3]

Et il se lance ensuite dans une catilinaire féroce contre sa « bête noire » :

> Por fim, tôda a preocupação intelectual foi posta da parte e ficou a preocupação meticulosa, requintada da forma — duma forma que tivesse a extrema originalidade no extremo relêvo. O sentir foi substituido pelo cinzelar, e uma estrofe, um soneto, foram trabalhados com os lavores, os polidos, os retorcidos, os engastes, as cintilações dum broche de filigrana, tendo apenas, como a filigrana, um valor de feitio, como ela agradavel à vista, mas deixando o espírito indiférente[4].

A un certain moment, à la fin de cette diatribe, il y a des phrases qui, à première vue, font l'effet d'un « mea culpa » contrit : « Estes homens chamaram-se a si mesmos os Parnasianos — e, entre nós, meridionais, que amamos o lavor e o feitio, o brilho, o luxo da forma, *exerceram uma influência devastadora.* »[5]

Et cependant, immédiatement après, il en refuse toute responsabilité en se disculpant lui-même, ce qui, étant donné la confron-

1. « Et dans la poésie triomphait la même banalité à laquelle se mêlait l'extravagance. Les formes délicates du classicisme persan n'étaient pas respectées, ni même, à peu de chose près, connues ; la source de l'imagination se tarissait chez les musulmans ; et la pauvre Poésie Orientale, qui traitait des thèmes vétustes avec une emphase précieuse, avait versé, comme la nôtre, dans un *Parnassianisme* barbare... De sorte, murmurai-je, que l'Orient... est aussi médiocre que l'Occident. » *CFM*, p. 58.
2. Voir « O Francesismo », *Ultimas Páginas*, p. 422.
3. *Ibid.*, pp. 422-23.
4. *Ibid.*, p. 423.
5. *Ibid.*, *id.* (C'est nous qui soulignons).

tation de textes qui précède, ne laisse pas de paraître insolite : « Eu pelo menos, educado com Musset e Hugo, não ouso aproximar-me dêsses Corybantes, e dos seus livros. *Jamais abri um desses livros amarelos !* dentro dos quais passam estrofes, com bulhas e gritos intoleráveis. [1] » Et, une fois à l'abri de tout soupçon, il s'en prend aux symbolistes qu'il dénomme *Décadents*, *Incohérents*, *Hallucinés*, dirigeant les pointes de son ironie redoutable contre ce qu'il appelle les « coteries » de la poésie française de l'heure. La cible principale de son hostilité est le pauvre Verlaine : « ... Chefe ilustre dos Incoerentes, o homem inspirado e supremo que em si resumia toda a Incoerência » ... « que indisputadamente guarda a corôa da Incoerência » [2].

Le jugement final porté par Eça, jadis introducteur séduit de Verlaine, de Mallarmé, de Coppée, etc., sur la poésie parnassienne et symboliste, ne pouvait pas être plus destructeur :

> ... é necessário dizer-se, todavia, que aqui há talento ! Há mesmo muito talento, uma habilidade de oficio maravilhosa, uma presteza de mão que surpreende, uma técnica de rima, uma abundância de côr, uma arte no detalhe que maravilha ; sòmente, nêstes milhares de versos admiráveis — não há um verso poético : êstes poetas não teem poesia : e, entre tantos talentos, não ha uma só alma ! [3]

« Misticismo Humorístico », le dernier feuilleton publié par Eça, en 1866, dans la *Gazeta de Portugal*, concluait ainsi : « Todas estas coisas se parecem com sonhos. Mas o que é o sonho ? O que são as visões ? São as atitudes fantásticas e desmanchadas que a sombra dá às verdades. »

La vérité, c'est que dans cet article « Le songe et le réel s'y mêlent tous les deux » [4]. Commentant ce texte, J. Gaspar Simoes, dans son livre magistral sur Eça, affirme que « la fantaisie n'était pas un don naturel d'Eça de Queiroz » [5]. Cela est vrai. D'autant qu'à cette époque il n'était pas encore capable, comme il le devint par la suite, de se pencher sur le monde réel pour l'exprimer tel qu'il est vraiment, avec un lyrisme caricatural profond, tendre et intime. Le

1. *Ibid.*, p. 424. Bien des années plus tard, en 1893, il parle de nouveau des symbolistes qui, « com bocados esfumados de verbo e farrapos indecisos de sentimento nos arranjam um desses nevoeiros poéticos onde as almas agora tem a paixão de se aninhar e de se esconder da vida ». Voir « Positivismo e Idealismo ». *Notas Contemporâneas*, 6e éd., Porto, Lelo, 1938, p. 252.
2. *Ibid.*, p. 424.
3. *Ibid.*, p. 425.
4. Chose curieuse, ce vers de Hugo (« A Albert Dürer », *Les Voix Intérieures*), servit d'inspiration et de point de départ pour le poème de Verlaine intitulé « Dans les bois », qu'Eça paraphrasa. Le poème de Verlaine parut pour la première fois en 1865 et fut par la suite reproduit dans le premier *Parnasse* de 1866. Cf. *Representative French Lyrics*, edited by George Neely Henning, New York, Ginn and Co., p. 514.
5. *Eça de Queiroz, O Homem e O Artista*, Lisbonne, Rio de Janeiro, Dois Mundos, 1945, p. 87.

monde réel lui faisait peur, parce qu'il se présentait à lui sans parure littéraire. L'apprenti écrivain était encore trop tourné vers la littérature. C'est à cette époque qu'il dit à Batalha Reis : « Estamonos tornando impressos. Basta de lêr e imaginar. Precisamos de um banho de vida prática. E'-nos indispensável o acto humano. » [1]. Son expérience de journaliste à Évora a dû probablement être le premier agent catalyseur qui le libéra de l'indigestion littéraire et l'entraîna vers la vie comme point de départ de la création artistique. C'est là que l'observateur en lui commencera à percer. Toutefois, l'influence de la « rhétorique » du *Parnasse* au cours de son apprentissage littéraire est sans doute un facteur important dans la formation et l'évolution de son style. Le plaisir de contempler la vie depuis le « miradouro da Arte », ne devait jamais l'abandonner tout à fait, et constituer jusqu'à la fin de sa carrière un élément fondamental dans la formation de sa personnalité d'écrivain. L'expérience parnassienne, d'ailleurs, à cette époque de doutes et de vagues aspirations, lui fut d'une grande utilité, puisqu'elle l'aida à sortir de cette ambiance romantique irrespirable où il se débattait, le poussant, par des chemins poétiques — les seuls dans lesquels il acceptât de s'engager alors — à regarder en face la réalité immédiate, à « entrer en rapports avec les hommes » enfin, en fuyant les « régions romantiques » du lyrisme exaspéré où il s'attardait.

Il ne manquera pas de critiques, devant la confrontation de textes présentée plus haut, pour crier au plagiat. Et il y aura sans doute des lecteurs pour considérer paresseusement ce cri comme pleinement justifié. Car, en effet, Eça y apparaît porté, sans beaucoup de scrupules, à s'approprier l'œuvre d'autrui. Mais cela, en soi, est beaucoup moins significatif qu'il ne pourrait sembler. Il n'y a guère d'écrivain qui, surtout pendant sa période d'apprentissage, — la réminiscence involontaire trahit si aisément ! — soit exempt du péché d'emprunt. Sans compter que, en littérature plus encore que dans la vie, « nihil novum sub sole ». Ce qu'il y a de vraiment important dans ce problème tant débattu des sources, ou du ' plagiat ', pour employer le terme déplaisant — c'est ce que fait l'écrivain de la matière qu'il s'approprie [2]. Personne n'ose-

1. Voir *PB*, p. xvi.

2. Ramón del Valle-Inclan s'appropria « beaucoup d'Eça ». Tout comme « l'homme de Póvoa-de-Varzim » et Anatole France et tant d'autres figures littéraires qui n'inventaient pas leurs thèmes mais qui avaient beaucoup de style, il avait une conception large de l'originalité, et il avait coutume de dire : « Les thèmes sont à tout le monde — ce qui appartient en propre à chacun c'est la manière de les traiter. » Citons aussi « L'Éloge du Plagiat », de France.

rait accuser Shakespeare de plagiat bien que les sources de presque tous ses drames soient connues. Il n'y aura certes aucun censeur assez léger pour oser soutenir que « Hamlet » n'est pas une œuvre originale parce que la pièce a été écrite d'après un drame de Thomas Kyd qui, à son tour, avait tiré son sujet de la *Historia Danica* de Saxo Grammaticus. Pas plus qu'on ne refuse à Calderón la gloire de son *Alcalde de Zalamea* sous prétexte que sa pièce est un « rifacimento » d'une autre, attribuée à Lope de Vega. Dans les deux cas, comme dans bien d'autres, le ' plagiat ' est incontestablement supérieur à l'original.

Or, en ce qui concerne le cas qui nous occupe ici, nous osons formuler les conclusions suivantes : premièrement, « Misticismo Humorístico », malgré son apparence superficielle de centon, est d'une nature si complètement différente de celle des œuvres qui entrent partiellement dans sa composition que, de 1866 jusquà nos jours personne n'a dénoncé leur provenance [1]. Et ce ne fut certes pas faute de critiques zélés et minutieux (il y en eut toujours en abondance) pour guetter les « plagiats » d'Eça ! Ce futur grand romancier portugais, à partir de quelques fragments de vers, dont les thèmes étaient sans lien et le climat très varié, créa un poème en prose d'une signification et d'une unité tout à fait nouvelles, sans rien de commun avec celle des ingrédients qui le composent, partiellement : il a même su leur donner un tour narratif tout à fait marqué. Deuxièmement : il a fait de cette matière collective une œuvre personnelle et vivante, en parfaite harmonie avec le reste de son œuvre de cette période : le « Misticismo Humorístico » est si évidemment dans la première manière de Eça, que personne ne pourrait lui en dénier la paternité. Troisième point (le plus important, à notre humble avis, qui est naturellement discutable), la « somme » qu'Eça a réalisée dans ce feuilleton est de valeur bien supérieure à celle des termes qui y sont entrés, soit pris chacun à part, soit dans leur ensemble. Notre opinion (peut-être erronée) est que la qualité littéraire du *Parnasse* de 1866 n'est pas très élevée ; beaucoup des poèmes de ce recueil sont déjà devenus depuis longtemps esthétiquement caducs. Ce jugement pourrait paraître irrespectueux aux esprits timorés qui se laissent impressionner par la renommée internationale de quelques-uns des grands poètes qui y collaborèrent. Mais, en fait, sans l'importance historique que ce livre devait avoir comme document sur la poésie dans les pays latins, le premier *Parnasse*, par sa seule

1. Nous-mêmes l'avons découvert par pur hasard, bien que nous ayons examiné en détail le style du romancier.

valeur intrinsèque, serait aujourd'hui presque complètement oublié. Quelques-uns des poètes qu'Eça ' plagia ' — Valade, Mérat, Forni, Winter — ont été ensevelis dans un oubli total et qui n'est pas immérité ; il est rare de les trouver cités même dans des ouvrages destinés aux spécialistes. Ceux de premier plan, Mallarmé, Verlaine, Gautier, ne seraient pas passés à la postérité si leur réputation avait dû reposer sur les poèmes qu'Eça utilisa.

Ce n'est pas l'occasion de le faire, mais il serait intéressant d'entreprendre un jour une étude stylistique de la composition de cet article, évaluant, pesant ce qu'Eça prit à ses sources, ce qu'il rejeta, ce qu'il transforma ou développa. Pareil travail critique, qui exige une objectivité scientifique libre de toute idée préconçue, une sensibilité éveillée, fournirait des données d'un grand intérêt pour l'étude de la création chez Eça de Queiroz au début de sa carrière littéraire. Du reste, « Misticismo Humorístico » demeurera toujours un document de valeur pour la connaissance du mouvement parnassien dans les lettres portugaises.

Ernesto Guerra Da Cal.

(Traduit du portugais par R. A. Lawton.)

LE PACIFISME DE VICTOR HUGO

Les événements de la Révolution et de l'Empire conduisirent un grand nombre de penseurs à méditer sur la moralité, l'utilité ou la malfaisance des guerres. En face de tant de morts et de ruines, il fallait prendre un parti, approuver ou condamner. Dans *les Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821), Joseph de Maistre a affirmé que la guerre remplit une fonction divine parce qu'elle est le châtiment de l'humanité pécheresse [1]. Elle est permise par Dieu dans un but providentiel. Victor Cousin a légitimé autrement les tueries. A ses yeux, elles réalisent la sélection des meilleurs et assurent le triomphe du plus digne, c'est-à-dire du peuple dont on a besoin à tel moment de recevoir le message. Il écrit en 1828 : « Je ne fais pas l'apologie de la guerre, je l'explique. Ses effets sont bienfaisants, à moins que vous ne vouliez empêcher l'avenir et arrêter la civilisation. [...] Le vaincu est toujours celui qui doit l'être [2]. »

A la même époque, d'autres esprits s'épouvantaient à la pensée des horreurs de la guerre et cherchaient un remède. Dans un article du *Globe* (24 novembre 1827), Pierre Leroux affirmait que la guerre est le vice congénital des monarchies et que l'unité européenne tarirait la source du mal. En 1838, Lamennais, dans le *Livre du Peuple*, montrait à son tour comment l'esprit de conquête est naturel chez les rois [3]. En 1842, Constantin Pecqueur répétait les mêmes affirmations et souhaitait l'avènement d'un arbitrage international et la transformation des armées en polices [4].

Victor Hugo a vécu au milieu de cette fermentation d'idées.

1. Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, 7e Entretien.
2. Victor Cousin, *Introduction à l'Histoire de la Philosophie*, 1828, chap. ix, pp. 30 et 37.
3. Lamennais, *Le livre du Peuple*, p. 133.
4. C. Pecqueur, *De la paix, de son principe et de sa réalisation*, 1842, p. 32 et 436. Cf., sur ces points, J. L. Puech, *La Tradition socialiste en France et la Société des Nations*, 1921 ; et L. de Sainte-Lorette, *L'idée d'union fédérale européenne*, 1955, p. 39.

Il a épousé aussi les passions politiques de ses concitoyens, mécontents des traités de 1815 ; il a partagé l'idéal démocratique de nombre de ses contemporains. Ce n'est pas d'emblée qu'il s'est rangé au pacifisme ; il a cherché sa voie entre des directions différentes.

Les *souvenirs d'enfance* ont pesé lourdement sur le développement de ses idées. Avec une piété filiale, il se rappelait les faits d'armes du général Hugo. Il se souvenait de l'avoir accompagné en Italie et en Espagne et d'avoir remarqué « le respect craintif » des vaincus. Dans une ode de 1827, il disait nettement combien la guerre gardait pour lui « d'attrait ». Cette année-là, quand l'ambassadeur autrichien à Paris voulut feindre d'ignorer les victoires de l'Empire, le poète protesta par un poème ardent de jeunesse... et de chauvinisme, l'*Ode à la Colonne.*

La Révolution de 1830 n'amena aucun changement dans son esprit. Bien au contraire. A mesure qu'il abandonnait le culte des Bourbons et les souvenirs de la Vendée, il admirait davantage les victoires de Napoléon. Il devint *le chantre de l'épopée impériale*, séduit qu'il était par tant de grandeur. Devant le Tribunal de Commerce de la Seine, en 1832, Victor Hugo n'hésitait pas en effet à opposer sur le chapitre de la gloire l'Empire et la Monarchie régnante : « Alors c'était grand et aujourd'hui, c'est petit. » En 1841, dans son discours de réception à l'Académie française, il fit un éloge presque sans réserves des guerres de Napoléon. Il se refusa à admettre qu'elles avaient réalisé des conquêtes brutales. Elles avaient plutôt fait progresser la civilisation. Ce mot n'échappe pas à l'orateur et il amène sur ses lèvres une apologie de la guerre que n'aurait pas désavouée Victor Cousin et qui montre combien le poète était à ce moment encore incertain dans ses opinions :

> Je suis de ceux qui pensent que la guerre est souvent bonne... Les batailles ne sont pas plus des plaies faites au genre humain que les sillons ne sont des plaies faites à la terre. Depuis cinq mille ans, toutes les moissons s'ébauchent par la charrue et toutes les civilisations par la guerre.

En 1847, quand il parla devant les Pairs en faveur du retour de la famille Bonaparte, Hugo remerciait encore Napoléon d'avoir donné à son pays « la plus magnifique dot de puissance et de gloire qu'un grand homme ait apportée à une grande nation ».

Il serait injuste toutefois de ranger le poète parmi les bellicistes impénitents. S'il gardait, comme les soldats de l'Empire, le culte des victoires de Napoléon, si, comme les libéraux, il

envisageait, en septembre 1830, de répondre à la lutte des rois contre les peuples par le jeu des révolutions, à d'autres moments, il souhaitait plutôt à l'Europe et à son pays une ère de pacification et d'organisation internationale. A ses yeux, le grand homme du XIX^e siècle devait être non plus un grand capitaine, mais « un grand homme social » [1], c'est-à-dire un génie capable de résoudre pacifiquement à l'intérieur les conflits entre les classes et à l'extérieur les conflits entre les peuples.

Beaucoup d'esprits estimaient alors qu'une entente des États ou une organisation de l'Europe préviendrait la guerre. Nous avons noté les suggestions de Pierre Leroux et de Constantin Pecqueur en ce sens. Le rêve d'une Europe cohérente et même unifiée se manifestait également dans le *Mémorial de Sainte-Hélène*, qui remporta un si grand succès à cette époque. D'après Las Cases, l'Empereur aurait désiré « pour la grande famille européenne », « à la faveur des lumières universellement répandues », la constitution d'une « confédération des grands peuples », sans cesse plus unifiée et pacifiée. « Un code européen, une cour de cassation européenne, un même souverain, les mêmes poids, les mêmes lois... l'Europe n'eût bientôt fait qu'un seul peuple... Paris eût été la capitale du monde [2]. »

Cette idée d'*une Europe à construire* a séduit le poète et elle a marqué pour lui une première étape dans la voie du pacifisme. Rêve projeté d'abord dans l'histoire du passé, puis politique proposée pour le siècle présent. Dans *Hernani* déjà (IV, 2), don Carlos admirait l'Europe de Charlemagne : « C'est un beau spectacle [...] que l'Europe ainsi faite ». En 1831, *les Feuilles d'Automne* (XXX) évoquaient le rêve de Napoléon et la vision d'une Europe construite par la France. Dans *Les Jumeaux* (1835), Mazarin était censé travailler aussi à édifier l'Europe et il se vantait d'avoir achevé l'œuvre et d'avoir « fait la paix du monde » (III, 4). Dans *Les Burgraves* (1843) est célébrée la grandeur de l'Empire germanique, charpente de l'Europe [3].

L'œuvre du poète ne nous offre pas que les allusions rapides de son théâtre et de ses poèmes. Toute la pensée de l'auteur se lit dans la Conclusion du *Rhin* (IX). On y trouve un tableau de l'Europe de 1840 et une esquisse de la politique qui, par le

1. *Littérature et philosophie mêlées* (Mirabeau, VII), 1834.

2. Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène*, 1827, à la date du 11 novembre 1816 (Vol. VII) et du 24 août 1816 (Vol. V).

3. *Les Burgraves*, II^e Partie, I. — Dans la Préface du drame, Hugo parle déjà de la grande patrie, « l'Europe » ; cf. A. Rousseaux, *Victor Hugo Européen*, *Revue Universelle*, mars 1930, p. 697 ; et P. Moreau, *Horizons internationaux de V. Hugo*, *Rev. Litt. comp.*, 1952, p. 417.

jeu des alliances, pourrait faire du continent un bloc solide. L'Angleterre doit être écartée et rejetée vers la mer. La Russie doit se tourner vers l'Asie et vers Constantinople. Le pivot de l'Europe repose sur la France et l'Allemagne, « double clef de voûte du continent ». On a réussi à les diviser par la question du Rhin, perfide habileté de l'Angleterre, qui a trompé Talleyrand. Que les deux nations résolvent pacifiquement ce problème, que l'Allemagne cède à la France une partie des rives du Rhin et qu'elle se rattrape du côté du Danube et du Hanovre : la paix sera faite et l'Europe se formera. Ce livre est important, car il a été écrit un an après la crise de 1840, qui avait failli ensanglanter l'Europe. Quelques poètes avaient lancé des appels belliqueux de part et d'autre du Rhin. L'ouvrage de Victor Hugo est un appel à la paix en faveur d'une Europe organisée et plus puissante. Il résonne du même son que la *Marseillaise de la Paix*.

La conversion complète du poète *aux théories démocratiques* après 1848 a développé son idéal européen et pacifiste et l'a conduit à dépasser cette idée d'une alliance stable entre les grands pays du Vieux Continent [1]. En 1849, Hugo prononce une solennelle profession de foi pacifiste au Congrès de la Paix tenu à Paris. M. Pierre Renouvin [2] a montré combien de tendances diverses partageaient les pacifistes à cette époque : tendances religieuses, tendances économiques, tendances démocratiques. La profession de foi du poète repose alors sur des bases encore plus religieuses que démocratiques ou économiques. L'orateur salue « la paix universelle » comme une « pensée religieuse », une « loi de Dieu » et une volonté de la Providence. C'est pourquoi il attend l'avenir avec confiance. Pour le moment, les gouvernements dépensent des milliards à entretenir des armées. « La grande, la vraie politique » serait plus perspicace. Il n'y a d'ordre que dans le Droit, et il importe plutôt de substituer la « justice » à la « force » et « les arbitrages aux batailles ». L'arbitrage ne suffit même pas, il faut que les peuples prennent conscience de leur fraternité, d'abord en Europe, et qu'ils réa-

1. Cette progression est nettement signalée par R. de Messières (*V. Hugo et les Etats-Unis d'Europe; The French Review*, 1952, p. 413), qui distingue trois étapes dans l'évolution pacifiste de Hugo : le rêve d'un empire européen, la notion des alliances européennes, l'idée de la République des États-Unis d'Europe. Mais Hugo n'a guère fait que rêver la constitution d'un empire européen, il n'a pu en envisager la réalisation pratique au XIX^e^ siècle.

2. P. Renouvin, *L'idée d'Etats-Unis d'Europe pendant la crise de* 1848. (Actes du Congrès historique du centenaire de la Révolution de 1848). Le même auteur a étudié l'évolution ultérieure des idées pacifistes dans deux autres ouvrages : *Les idées et les projets d'Union européenne au XIX^e^ siècle.* (Publications de la Fondation Carnegie, 1931) et *L'idée de fédération européenne dans la pensée politique du XIX^e^ siècle* (Oxford, 1929).

lisent *les États-Unis d'Europe*, expression que le poète se vante d'avoir été le premier à employer [1].

En 1869, Victor Hugo reprendra la parole au Congrès de la Paix, à Lausanne. Ses idées démocratiques et républicaines sont alors fortement accusées et la passion politique lui fait entrevoir l'avenir et expliquer le présent d'une façon différente. Sa pensée se condense en des formules abruptes et agressives. Les frontières sont des ligatures qui paralysent l'Europe. « Qui a intérêt aux frontières ? Les rois. » Quand l'Europe des princes aura fait place à l'Europe des peuples, tout naturellement les frontières seront abolies. D'autre part, « le roi étant l'exception a besoin pour se défendre du soldat [...] Il faut aux rois des armées ; il faut aux armées la guerre », et la guerre est « mauvaise » et « infâme ». La conséquence est nette et l'antithèse facile. Si les rois vivent de la guerre, les peuples ne vivent que de la paix. Nulle paix stable *en dehors de la démocratie et de la république.*

Telles sont bien les deux solutions des problèmes internationaux d'après Victor Hugo : renonciation à la guerre, création d'une unité européenne, celle-ci permettant d'aboutir à celle-là. La condamnation de la guerre se répète sans cesse. Depuis 1848, dans les œuvres de l'auteur, discours ou poèmes, et elle repose sur une conviction républicaine. C'est ainsi que, dans *la Légende des Siècles*, le Satyre reproduit ou plutôt devance les affirmations du poète au Congrès de Lausanne :

Un roi, c'est de la guerre.

La démonstration s'étale dans cette *Légende*, qui nous montre les princes et potentats s'installant au pouvoir par la violence et s'y maintenant par la bataille et le pillage, depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne. Le conquérant est assimilé à un meurtrier et la conquête, à un vol [2]. Il apparaît à la lecture de cette épopée que la guerre est un des plus grands crimes de l'Histoire et qu'elle domine toute cette Histoire.

C'est ce que *la Fin de Satan* démontre sous forme symbolique. Satan a inspiré le meurtre d'Abel par Caïn. Le clou qui a servi à ce fratricide a été conservé par la fille de Satan, Lilith, et préservé par elle du déluge. Il a germé et il est devenu « le glaive »

1. En réalité, l'expression avait été employée par d'autres que par lui, notamment, par Émile de Girardin dans un article de *la Presse* du 11 août 1848 (sur ce point, cf. la première étude précitée de M. P. Renouvin).

2. *La Légende des Siècles.* Le Cercle des Tyrans (Un voleur à un roi ; Les Mangeurs).

dont tout un livre raconte l'histoire. Nemrod a saisi ce glaive et introduit la guerre dans l'Humanité :

> La guerre est. Désormais, dans mille ans ou demain,
> Toute guerre sera parmi le genre humain...
> La guerre maintenant ne peut s'arrêter, l'homme
> Ayant bu du sang d'homme et l'ayant trouvé bon.
>
> (*La Fin de Satan*, I, 2).

D'autres vers décrivent les joies du carnage pour notre race pervertie par le sang. Le poète sait nous dépeindre les horreurs des batailles et il a été dans ses poèmes un pacifiste encore plus éloquent que dans ses discours. Il ne dit plus alors la gloire des combats. Il veut, au contraire, redresser la leçon de l'histoire. C'est une des principales thèses de *William Shakespeare* (1864) que l'histoire a menti, qu'elle a « fait sa cour » aux conquérants en présentant leurs exploits comme de hauts faits, mais qu'il faut remettre « chacun à sa place » par « la diminution des hommes de guerre, de force et de proie et le grandissement des hommes de pensée et de paix » [1].

La tâche qui s'impose au XIX^e^ siècle est d'instaurer l'unité de l'Europe. Les moyens qui s'offrent et les phases qui s'imposent sont indiqués assez vaguement dans l'œuvre du poète quoiqu'il y revienne à plusieurs reprises [2]. Il observe que « la civilisation tend invinciblement à l'unité » [3]. La première servitude, c'est « la frontière » *(Ibid.)*. Il faut d'abord abattre les *frontières économiques et monétaires* : « ... plus de douanes, plus d'octrois. Le libre échange » [4]. Bientôt l'unité de mètre et l'unité de monnaie, « une monnaie continentale [...] ayant pour point d'appui le capital-Europe et pour moteur l'activité de deux cents millions d'hommes » *(ibid.)*. On verra alors la communauté d'efforts décupler le rendement. Dans un plan économique, d'où l'utopie n'est pas absente, Victor Hugo calcule le profit par milliards. La face du monde changera peu à peu. L'Europe deviendra « un atelier » au lieu d'être « un champ de bataille » (Discours de 1849). La circulation facile activera la production et la consommation et les liens économiques empêcheront les conflits politiques de s'envenimer [5]. Les États-Unis d'Amérique se joindront

1. *William Shakespeare*, III^e^ Partie, Livre III. — Voir dans ce même livre comment Hugo apprécie l'œuvre de Napoléon I^er^ en 1864.
2. Nous signalons l'Introduction à *Paris-Guide* (Paris I), les discours au Congrès de la paix en 1849 et en 1869 et le discours de Jersey du 24 février 1855. On trouvera tous les discours à leur date dans *Actes et Paroles* : *Avant l'exil*, *Pendant l'exil*, *Depuis l'exil*.
3. *Discours* au Congrès de Lausanne, 1869.
4. *Discours* du 24 février 1855.
5. Faut-il voir là une influence des idées de Richard Cobden ?

à cet effort pour défricher le globe entier et coloniser le désert. « L'Asie serait rendue à la civilisation et l'Afrique serait rendue à l'homme » *(ibid.)*.

Par-dessus tout, l'unité entre les pays d'Europe sera d'ordre moral. Elle reposera sur la communauté de civilisation [1] et sur le sentiment de la solidarité et de la fraternité [2]. Hugo a affirmé en certains textes [3] que les individualités nationales seront respectées et que le patriotisme ne sera pas proscrit. En tout cas, ce patriotisme devra se fondre dans *un esprit européen*. « L'esprit de l'Europe, écrit-il aux Grecs le 25 août 1856, doit planer aujourd'hui et remplacer l'antique esprit des nationalités ».

Cet esprit européen permettra de construire *l'unité juridique et politique*, la République des États-Unis de l'Europe, qui paraît bien l'aboutissement des idées du poète. L'impulsion ne sera plus donnée, semble-t-il, par des gouvernements nationaux, mais par « un grand sénat souverain » (Discours de 1849), « une colossale assemblée » (Discours de 1855), sortie du suffrage universel. Elle exercera sans doute le pouvoir législatif, car Hugo envisage pour l'avenir l'unité de code [4]. En tout cas, elle sera « l'arbitre de la civilisation » (Discours de 1855), pour pacifier les conflits. Plus de guerre et plus d'armées. Les sommes que le Trésor public consacrait au budget de la Défense nationale iront aux réalisations économiques et sociales.

La France doit se placer au premier rang dans cet effort d'unification. Il lui incombe de se dépenser au profit des autres peuples et de lutter par la pensée et l'exemple. Elle sera la première transformée par l'esprit européen. « La France deviendra Europe [...] deviendra le monde humain » [5]. Paris sera la capitale de cette Europe et le siège de son Assemblée. Dans ses murs s'échangeront les idées et les projets ; les textes s'établiront. Mais la France doit trouver ailleurs des appuis compréhensifs. Le poète a varié sur les alliances qui pourraient nous aider [6]. Parfois, en 1830, en 1855, il a pensé à l'Angleterre, mais cet écho de l'Entente cordiale ne se prolonge pas dans ses œuvres. Plus souvent, il a songé à l'Allemagne : nous l'avons constaté à pro-

1. L'idée apparaît déjà dans la préface des *Burgraves*, 1843.
2. *Discours* sur la tombe de Félix Bony, 27 septembre 1854 : « Ces unions [...] nous voulons qu'elles soient en quelque sorte la résultante d'une marche amicale dans la lumière. »
3. *Discours* de 1849. Ailleurs (*Paris* III, 5), il parle cependant de « l'ingrédient nations » et du « dissolvant Humanité ».
4. *Paris*, I.
5. *Paris*, IV, 6 (1867) ; et *le Droit et la Loi*, I, dans *Avant l'exil*, 1875, et *Les Quatre Vents de l'Esprit* (Le Chêne des États-Unis de l'Europe).
6. Cf. R. Isay, *Victor Hugo européen*, *Revue des Deux Mondes*, 1953, p. 687.

pos de son livre *le Rhin*, en 1841. Il persistait dans ses idées en 1870 et il a fallu la rude expérience de la guerre pour qu'il revienne de cette sympathie. Après 1871, il s'orienterait plutôt vers une union des peuples latins : France, Italie, Espagne. « C'est au fond le même peuple »[1]. La formation d'une Europe du sud est présentée par lui à cette époque comme une étape intermédiaire qui préparerait les États-Unis de l'Europe.

Quoi qu'il en soit, par delà des variations de détail, la foi pacifiste de Victor Hugo est restée indéfectible. La guerre disparaîtra et l'Europe s'unifiera. La paix est inéluctable et fatale parce qu'elle est « la loi de Dieu », dit-il en 1849. Un jour viendra où les arbitrages se seront substitués aux combats. On ira regarder dans les musées les engins de mort, comme on va y voir les monstres de l'époque antédiluvienne. Jadis les guerres privées désolaient chaque pays ; ces guerres ont cessé quand s'est constitué un État capable d'assurer l'ordre. Pareillement, quand existera un gouvernement européen, les luttes d'État à État cesseront. Cette unité est proche. « Il ne faudra pas quatre cents ans pour l'amener [...], car Dieu le veut, ce but sublime » (Discours de 1849). Les chemins de fer et le télégraphe ont déjà rapproché les hommes. Le rapprochement est « le commencement de la fraternité » *(Ibid.)*.

Le critique peut taxer le poète d'utopie quand il le voit présenter des chiffres et risquer des dates — l'unité européenne aurait pu se réaliser dès 1852 s'il n'y avait pas eu la réaction et le coup d'État[2] — il n'en est pas moins ému de constater cette foi qui résiste aux déceptions et qui s'affirme en 1852 malgré le départ pour l'exil, en 1867 malgré l'Empire et Sadowa et en 1872 malgré Sedan et le traité de Francfort.

On a plus de peine à approuver le programme d'action immédiate du poète et l'on doit constater à ce moment des déviations singulières dans son pacifisme. Celui-ci n'est pas absolu, ni inconditionnel. Hugo ne veut pas de la paix à tout prix. Il la veut dans la Justice et le Droit. Il déclare au Congrès de Lausanne, en 1869 :

> Cette paix, comment la voulons-nous ? La voulons-nous à tout prix ? La voulons-nous sans conditions ? Non. Nous ne voulons pas de la paix le dos courbé et le front baissé, nous ne voulons pas de la paix sous le despotisme ; nous ne voulons pas de la paix sous le bâton ; nous ne voulons pas de la paix sous le sceptre.

1. *Discours* sur l'Afrique, 18 mai 1879.
2. *Discours* du 24 février 1855.

Dans son idée, la paix requiert des conditions rigoureuses. Elle ne peut s'établir sans la république et la démocratie et sans la réparation des injustices qui ont meurtri l'Europe au XVIII^e^ et au XIX^e^ siècle. Ces injustices, comment les rectifier, cette démocratie, comment l'instaurer sans l'appel à la force ? Par un singulier retour, l'idéal démocratique du poète, qui l'avait poussé à maudire la guerre, le conduit à accepter, dans ce même discours de 1869, « peut-être » une dernière guerre, « à coup sûr » une suprême révolution. Ce n'est qu'après ces événements que la paix pourra être « éternelle ».

Le sophisme *de la dernière guerre* surgit plusieurs fois dans les ouvrages du temps de l'exil [1]. Dans *les Misérables* (IV, 13, 3) s'affirme la distinction dangereuse des guerres utiles et justes, qui font avancer le droit et la paix, et des autres, qui sont des crimes.

> Il n'y a ni guerre étrangère ni guerre civile, il n'y a que la guerre injuste et la guerre juste. Jusqu'au jour où le grand concordat humain sera conclu, la guerre, celle du moins qui est l'effort de l'avenir qui se hâte contre le passé qui s'attarde, peut être nécessaire [...] La guerre ne devient honte [...] que lorsqu'elle assassine le droit, le progrès, la raison, la civilisation [...] En somme, rétablir la vérité sociale, rendre son trône à la liberté, rendre le peuple au peuple [...] remettre le genre humain de niveau avec le droit, quelle cause plus juste et par conséquent quelle guerre plus grande ? Ces guerres-là construisent la paix.

En exil, Hugo reprend le portrait politique de l'Europe et il résout les questions européennes en partant de ces simplifications idéologiques. Il voit d'un côté l'Europe des peuples et de l'autre, l'Europe des rois. Il l'appelle « l'Europe cosaque » parce qu'il la juge sous l'influence de la Russie tzariste, de Nicolas I^er^, qu'il dénonce avec violence :

> Il y a en Europe un homme qui pèse sur l'Europe ; ... cet homme s'appelle en politique l'Absolu et en religion l'Orthodoxie. Il est l'expression suprême de la toute-puissance humaine. Il torture comme bon lui semble des peuples entiers [...] Ce Nicolas I^er^ de Russie est à cette heure l'homme véritable du despotisme [2].

L'Autriche n'est pas loin de valoir la Russie et elle pèse durement sur la Pologne, l'Italie et la Hongrie. La Turquie installe le meurtre dans les Balkans. Il faut leur joindre depuis 1851 la France, qui est enchaînée par Napoléon III. Le coup d'État de 1851 a été une grande défaite pour le pacifisme et la cause de l'Europe parce qu'elle a placé le peuple privilégié parmi les tyrans.

1. *Châtiments*, II, 7, 4.
2. *Discours* du 29 novembre 1853.

Cette Europe des princes accomplit les volontés de ses monarques, mais les sujets ne sont pas responsables, ni même les armées. Le poids de la faute pèse sur les généraux et les Gouvernements [1]. Ainsi la guerre de Crimée n'est qu'une fantaisie de Napoléon III pour plaire au Pape. L'expédition de Chine est le fait de deux « gouvernements-bandits », l'Angleterre et la France. L'expédition du Mexique est un attentat de l'empereur des Français. « Ce n'est pas la France qui vous fait la guerre, dit-il aux Mexicains, c'est l'Empire ». A Cuba, ce n'est pas « le peuple espagnol » qui traque les rebelles, c'est « le Gouvernement ».

Cette vision simplifiée des difficultés diplomatiques trompe le poète sur le moyen de résoudre les problèmes de politique extérieure. En 1853, quand la guerre de Crimée menace d'éclater, l'Europe cosaque lui paraît atteinte : la Révolution va gagner la Pologne, la Hongrie et la Roumanie ; le tzar sera attaqué sur tous les fronts et devra disparaître : « Réveil des peuples, réveil de lions » [2]. En 1856, Hugo apprend que l'Italie « penche du côté des rois » ; il s'indigne : « Accepter l'appui des princes quand on a l'appui des peuples ! Il y a de l'abdication dans cette espèce de progrès-là... Quand on est la vieille race d'Italie [...] on se dit qu'on porte sa délivrance dans sa main [...]. On méprise les avances et les offres des princes » [3]. Il nourrit les mêmes illusions quand surgit le conflit de 1870 entre la France et l'Allemagne.

Il écrit en juillet 1870 : « Cette guerre n'est ni une guerre de liberté ni une guerre de devoir. C'est une guerre de caprice. Deux peuples vont s'entretuer pour le plaisir de deux princes ». A son retour en France, son premier geste est donc d'adresser une proclamation « aux Allemands », au peuple qui vient de remporter la victoire de Sedan. « Celui qui vous parle est un ami ». Sa proclamation est un monument « d'étonnante naïveté », dit un critique [4]. Elle résume en réalité toutes les convictions et toutes les espérances qui nourrissaient l'exilé à Jersey. *C'est tout son idéal pacifiste* qui était en question à ce moment-là. Hugo demande aux vainqueurs de rentrer chez eux sans insister sur leur victoire. Ils ont renversé Napoléon III. Ils ont chassé un tyran et libéré un peuple. Qu'attendraient-ils de plus ? « Vous avez tué votre ennemi qui était le nôtre. Que voulez-vous de

1. *La Guerre du Mexique*, dans *Pendant l'exil*.
2. *Discours* du 29 novembre 1853.
3. *A l'Italie*, dans *Pendant l'exil*, 1856, I.
4. Cette proclamation figure dans *Depuis l'exil*.

plus ? ». L'opinion allemande accueillit rudement ces propositions.

Alors, par une volte-face soudaine, le poète revint aux solutions de force. Il prêcha la résistance à outrance et jusqu'au dernier homme. Il demeura courageusement à Paris pendant le siège et il ne désespéra pas dans la défaite, refusant d'approuver un traité qui, nous ravissant deux provinces par le droit de conquête, reposait sur l'iniquité. Il prit la parole à l'Assemblée Nationale le 1er mars 1871, lors de la discussion du traité de paix. Il mêlait à un bellicisme indéniable, celui de la Revanche, une croyance tenace à la réalisation des États-Unis d'Europe :

> Une heure sonnera [...] Nous la sentons venir..., cette revanche prodigieuse [...] Dès demain, la France n'aura plus qu'une pensée [...] : se recueillir, reprendre des forces, forger des canons et former des citoyens [...] appeler la science au secours de la guerre [...] se fortifier, s'affermir, redevenir la grande France, la France de l'idée et la France de l'épée.

Nos troupes, mieux conduites et mieux armées, ressaisiront l'Alsace et la Lorraine et la rive gauche du Rhin. Puis elles accompliront le geste que n'ont pas accompli les troupes prussiennes, elles rendront tout, en se bornant à chasser les Hohenzollern. Et les deux peuples du Rhin ne feront plus « qu'une seule famille, qu'une seule république » [1].

Après le traité de Francfort, Victor Hugo ne renonça nullement à son idéal pacifiste. De 1878 date une des plus éloquentes condamnations de la guerre qu'il ait prononcées [2]. Mais le poète attend impérieusement *la restitution des provinces* qu'on nous a arrachées. Cette restitution, il l'espère parfois d'un arbitrage [3] ; souvent, il ne compte plus que *sur la guerre de revanche* et il répète encore sa thèse des guerres justes et utiles :

> Une dernière guerre, hélas, il la faut, oui...
> Le monde reverdit dans le deuil, dans l'horreur,
> Champ sombre dont Nemrod est le dur laboureur...
> La guerre est un berger tout autant qu'un boucher...
> Alexandre ensemence, Attila fertilise [4].

Mais, si l'on doit faire des réserves sur tel point, comment donner tort à l'analyse des conditions de la paix, telle qu'il la présente aux Congrès pacifistes de 1874 et de 1875 ? Il a bien vu que la paix comporte des exigences profondes, morales et juridiques : « Pour pacifier, il faut apaiser ; pour apaiser, il faut

1. Ainsi, comme l'a bien observé M. de Messières dans l'article déjà cité, Hugo concilie, apparemment, son pacifisme et son désir de la revanche : la France est le champion de l'Europe, la restitution de ses droits est une condition de l'unité européenne.
2. *Discours* pour le centenaire de Voltaire, 1878.
3. *Discours* du 16 janvier 1876 et Lettre au Congrès de la Paix, 4 septembre 1874.
4. *L'Année Terrible*, février V (1872).

satisfaire. La fraternité n'est pas un fait de surface... La paix est une résultante »[1]. Et comment ne pas reconnaître que cet utopiste obstiné a été plus clairvoyant que Bismarck dans ces lignes de 1874 qui restent prophétiques :

> Le problème de la paix se complique d'une immense énigme de guerre. La paix, c'est toujours l'avenir, ce n'est plus le présent. Toute la situation actuelle est une sombre et sourde haine [...] La guerre de 1870 a débuté par un guet-apens et s'est terminée par une voie de fait [...] Ceux qui ont fait le coup n'ont pas vu le contrecoup [...]. A partir du traité, l'insomnie du monde a commencé. Cette mauvaise action des rois, il faut que les rois l'expient et c'est de là que sortira la guerre[2].

L'étude du pacifisme de Victor Hugo conduit à des conclusions qui doivent être nuancées. Le programme du poète s'inspire d'un idéal élevé et d'une conviction sincère. Les moyens de réalisation qu'il propose restent imprécis. Ainsi, le poète parle indifféremment (Discours de 1876, Appel pour la Serbie), d'une « fédération continentale » et de « la République d'Europe » dans un « gouvernement un ». Proudhon a soin de distinguer les deux idées. S'il repousse l'une, il accepte l'autre[3]. Comment les États européens, même populaires, pourront-ils renoncer à leur souveraineté politique ? Comment la « nationalité européenne » pourra-t-elle coexister avec les nationalités traditionnelles ? Hugo n'a pas précisé sa pensée sur ces points.

Son programme manque aussi de cohérence. Le poète a très judicieusement décrit certaines conditions qui sont nécessaires à l'établissement de la paix. Il a vu certaines évolutions qui peuvent, dans notre monde moderne, travailler au rapprochement des peuples européens. Mais ses passions politiques et son imagination l'ont égaré plus d'une fois. Il a approuvé trop aisément les conquêtes de Napoléon. Il a surestimé l'unité des forces démocratiques et la volonté pacifique des foules. Pour résoudre les difficultés, il a trop compté sur les formules éloquentes et, ce qui est autrement grave, sur les solutions de la force, les guerres justes et utiles. « Écho sonore », et sincère, il a transmis les appels des républicains, des démocrates, des socialistes, des pacifistes, des peuples opprimés, des vieux soldats de Napoléon, des Français de 1871 humiliés par la défaite ; il n'a pu harmoniser tant d'appels divers dans une note bien concordante.

Paul Savey-Casard.

1. Lettre au Congrès de la Paix, 9 septembre 1875.
2. Lettre au Congrès de la Paix, 4 septembre 1874.
3. Proudhon, *Du principe fédératif*. Voir, p. 88, ce que Proudhon pense de l'idée des États-Unis d'Europe.

RIMBAUD
ET LES LETTRES ANGLO-SAXONNES

Il n'est plus permis de douter que l'influence de la langue anglaise et des littératures anglo-saxonnes est à l'origine de plus d'une particularité de sens et de syntaxe, d'idée aussi, que l'on rencontre chez Rimbaud. Elle remonte vraisemblablement à ses années de collège, ce qui ne veut pas dire qu'il ait eu alors une connaissance directe de l'anglais. La première mention de cette langue, dans les palmarès du Collège de Charleville, date de 1869 : cela prouve que l'étude de l'anglais avait commencé au collège trois ans, tout au plus, avant que Rimbaud ne le quittât. On donnait des cours d'anglais surtout dans les classes « préparatoires à l'industrie, au commerce et à l'agriculture ». Dans les divisions classiques, dont Rimbaud fut une des lumières (lauréat en latin et en grec), l'anglais et l'allemand étaient des cours facultatifs, et le poète, ayant obtenu en 1867 un cinquième accessit en allemand [1], n'a sans doute pas commencé l'étude de l'anglais l'année même de son bacalauréat en Rhétorique ou en Philosophie. L'emploi, en mai 1872, dans son poème *Michel et Christine*, de « railway », ne prouve donc pas nécessairement qu'il possède les rudiments de l'anglais, non plus que son poème d'*Ophélie* ne signifie qu'il pratiquait Shakespeare avant d'arriver en Angleterre, en septembre 1872. Les lettres de Verlaine font croire que, même alors, Rimbaud n'a pas étudié l'anglais de façon très suivie, et que c'est en février 1873 [2] qu'il se mit sérieusement à lire des textes anglais, — surtout, suivant sa « méthode », des poètes, des chansons populaires, Poe, Swinburne.

C'est donc, jusqu'à cette époque, par le truchement de tra-

1. Nous devons à la bienveillance de M. Taute, Conservateur du Musée Rimbaud à Charleville, ces renseignements sur les cours de langues qu'on donnait au Collège. Remarquons que Rimbaud apprenait l'allemand dès l'âge de treize ans, fait inconnu jusqu'ici.
2. Verlaine, *Correspondance*, t. I, p. 306 (17 ou 24 février).

ductions et imitations, faites souvent par des auteurs connus, Baudelaire en tête, que notre poète s'est initié à certains auteurs anglo-saxons que nous avons déjà signalés [1]. En 1872, un autre facteur accroît probablement ces connaissances indirectes : ce sont des articles que l'ami de Verlaine, Émile Blémont, grand anglicisant, publie, à partir du 27 avril, dans *La Renaissance artistique et littéraire* qu'il dirige. A cette date, le critique parle de Swinburne ; le 11 mai, de Tennyson ; le 27 juillet, de D. G. Rossetti et des Préraphaélites ; le 17 août, de Browning ; le 31, de Mrs Browning et d'autres « poétesses » anglaises [2]. Quinze jours plus tard, le premier numéro paru depuis l'arrivée de Rimbaud à Londres, contient son poème des *Corbeaux* : il lit donc probablement aussi l'article où Blémont étudie les « Parnassiens » anglais (William Morris, Matthew Arnold, R. H. Horne, H. Taylor, W. W. Story). Le journaliste traitera, les 13 et 20 juillet 1873, de John Payne, traducteur de Villon et ami correspondant des Parnassiens français. Il ne néglige pas l'Amérique. Il avait, en juin et en juillet 1872, consacré trois articles à Walt Whitman, — nous en reparlerons. Le 3 août, il rend compte des « Poètes spirites d'Amérique » [3]. Le 26 octobre et les 9, 23 et 30 novembre, il publie quatre articles sur Longfellow [4]. Ses traductions des *Esquisses américaines* de Mark Twain paraîtront dans quatre numéros aussi, de juin à août 1873.

La Renaissance imprime durant ces mois de nombreux poèmes en prose de Judith Mendès [5] et des traductions par Mallarmé de compositions de Poe, les premières *(A Hélène, Annabel Lee)* dans le même numéro que *Le piano que baise...* de Verlaine

1. *Rimbaud et l'Angleterre*, *R. L. C.*, janv.-mars 1955, pp. 5 à 7.

2. Blémont doute qu'elles vaillent M^me^ Desbordes-Valmore. Est-ce cet article qui dirige l'attention de Rimbaud sur l'œuvre de cette dernière ? C'est Rimbaud qui aurait poussé Verlaine à l'étudier. Nous n'admettons pas avec M. A. Fongaro (*Studi Francesi*, II, p. 442) que la présence, dans la *Chanson d'automne*, de la rime pleure-heure, employée par M^me^ Desbordes-Valmore — et par mille autres poètes français — prouve que Verlaine avait connu l'œuvre de la « douce Marceline » avant de publier les *Poèmes saturniens*, donc bien avant de connaître Rimbaud. Les vers de M^me^ Desbordes-Valmore qu'il note dans son carnet (cf. *R. des Sc. hum.*, 1955, p. 180), près d'adresses londoniennes, tendent à démontrer que, même s'il en avait déjà lu, c'est lorsqu'il en parle avec enthousiasme à Blémont (cf. *Corr.*, t. I, p. 318, juin 1873) et qu'il est en la compagnie de Rimbaud, qu'il « découvre » pratiquement M^me^ Desbordes-Valmore.

3. Cf. *Reflets anglais dans l'œuvre de Rimbaud*, *R. L. C.*, oct.-déc. 1960, p. 552.

4. La première épigraphe que Verlaine emprunta (fin 1872 probablement) pour *Il pleure dans mon cœur*, au *Rainy Day* de Longfellow (cf. notre *Verlaine et l'Angleterre*, p. 74), n'est pas citée par Blémont. Nos poètes ont pu l'entendre chanter, mise en musique par Sullivan, compositeur de *Birds in the Night*, dont Verlaine emprunte le titre pour une *romance sans paroles* (nous l'avons signalé en 1950, p. 70 de notre thèse de doctorat d'état).

5. Nous avons supposé (*op. cit.*, p. 99) que Verlaine se souvient dans *Je ne sais pourquoi...* (*Sagesse*, III, VII) du *Goëland* de Judith Mendès, publié dans le même numéro que le compte rendu de *Marion Delorme*, qu'il étudie effectivement (*Corr.*, t. I, p. 304).

(29 juin 1872). *Pour Annie* et *Eulalie* paraissent le 20 juillet ; *Les Cloches*, *Silence*, le 17 août ; *Ulalume*, le 5 octobre ; *Ballade nuptiale*, le 19 octobre. Est-ce de ces traductions de l'ami Mallarmé, ou de celles de Baudelaire, ou de tous les deux, que nos anglicisants se servent en apprenant l'anglais « à force », en février 1873, « dans Edg. Poe » [1] ? A cette époque, Verlaine s'occupe aussi, Rimbaud aidant, de son « système » qui, croit-il, « sera très musical, sans puérilités à la Poe » [2]. Les livraisons de *La Renaissance* (suspendues en tout cas en janvier 1873) rejoignent avec difficulté nos vagabonds. Si Verlaine, abonné, insiste auprès du directeur, en avril, mai et juin 1873, pour qu'on lui expédie les numéros qui ne lui sont pas parvenus [3], ce n'est pas pour lui seul. Nous avons relevé en 1955 [4] des similarités entre certaines expressions de Rimbaud et certains passages de Poe. Comme le poète, en mal de la *Saison en enfer* et d'*Illuminations*, écrivait ces expressions à l'époque même où le linguiste s'appliquait à traduire le texte de Poe, tout autorise à les considérer comme des échos plus ou moins conscients de l'Américain, que Mallarmé et *La Renaissance*, en 1872 et 1873, portaient de nouveau à son attention.

Mais les signes ne manquent pas pour indiquer que cet intérêt s'était jusqu'alors alimenté, non seulement dans les traductions, mais encore, de façon plus indirecte, dans certaines pages de Jules Verne. Nous avons suggéré [5] que le jeune auteur du *Bateau ivre* a pu rencontrer dans *Vingt mille lieues sous les mers* le mot anglais « pier » qu'il emploiera plus tard dans une *Illumination*. Ce n'est pas là son seul emprunt possible. Le romancier se sert, surtout au début de son ouvrage (situé aux États-Unis), de beaucoup de termes anglais, surtout marins (boats, skippers, masters), d'habitude sans les expliquer ou les traduire (exceptionnellement, il explique en note *pier*, *tender*). Notre poète suit son exemple. Verne parle d'un *Monitor* sous-marin ; c'est du *pier* de Brooklyn que part, à bord d'une frégate, le savant français qui raconte cette histoire à la première personne et qui vient de quitter son hôtel luxueux doté, comme le « *Grand* » *de Scarbro'*, d'un ascenseur, « modernité » toute récente. Voilà peut-être pourquoi, dans *Promontoire*, Rimbaud imaginera des « *Royal* » *ou des* « *Grand* » *de Brooklyn*, car cette ville ne possé-

1. Verlaine, *loc. cit.*
2. *Corr.*, t. I, p. 98.
3. *Ibid.*, pp. 310, 312, 314.
4. *R. L. C.*, janv.-mars 1955, p. 27.
5. *R. L. C.*, 1960, p. 560.

dera pas avant 1884 un « Grand », et jamais un « Royal »[1]. Serait-ce Jules Verne, avec ses multiples anglicismes, qui pousse Arthur à vouloir étudier l'anglais, comme il l'emballe, dirait-on, sur la science et le « moderne » ?

Il est du reste probable que notre poète doit au romancier plus d'expressions et de mots français que n'en ont relevé M. Godchot[2] et M. Bornecque[3]. Verne parle, dans *Un Hivernage dans les glaces*, de glaçons qui « s'entrechoquaient avec de sinistres craquements »[4] : ses paysages arctiques ont bien pu défrayer ceux de Rimbaud. A la p. 148, le *brick* des Français perd son *gouvernail*, « *brisé* par les glaces ». Plus tard, il est question, comme dans *Vingt mille lieues*, de ce que Gautier, dans sa Notice en tête des *Fleurs du mal*, avait appelé le « gouffre tournoyant du *Maëlstrom* ». Dans *Vingt mille lieues*, un vaisseau a sa *quille* brisée par un monstre inconnu, que le capitaine américain jure de poursuivre jusqu'à ce que sa frégate *éclate* : en partant il longe la *rive* de New-Jersey *toute chargée de villas*[5]. A la p. 4, on lit le mot rare « étambot », que Rimbaud emploie dans *Mouvement*, et lorsque le *Nautilus* est pris dans les glaces arctiques, les glaçons ont des apparences de « gemmes », de « saphirs », d' « émeraudes », de « diamants », et des « nuances opalines »[6].

Beaucoup de ces détails remontent en fin de compte à E. A. Poe dont Verne cite expressément « le fabuleux Gordon Pym », avec « cette figure humaine voilée [...] jetée en travers de cette cataracte qui défend les abords du Pôle »[7]. Rimbaud au collège semble avoir possédé son exemplaire des *Aventures d'A. Gordon Pym*[8]. Le dénouement de *Vingt mille lieues* imite la *Descente dans le Maëlstrom* de Poe : « Là sont aspirés non seulement les navires, mais les baleines, mais les ours blancs... Quels mugis-

1. Nous remercions pour ces précisions Mme la Directrice de la History Division de la bibliothèque de Brooklyn, et M. le Directeur du Reference Department de la bibliothèque de New-York. Cf. notre art., *R. L. C.*, 1955, pp. 32-33.

2. *Arthur Rimbaud, ne varietur*, 1936, t. II, chap. III. M. Godchot cite *Vingt mille lieues* d'après l'édition de 1872 (le *Bateau ivre* est de 1871) et avec bon nombre d'erreurs.

3. *Le Sous-marin ivre de Rimbaud*, *R. des Sc. hum.*, 1954, p. 57.

4. P. 139. Cf. Rimbaud : « La musique, virement des gouffres et choc des glaçons » *(Barbare)*.

5. Cf. « les rives, chargées de dômes..., ces ponts sont encore chargés de masures » *(Les Ponts)*.

6. T. II, p. 246 (1869). Rimbaud affectionne les pierreries, ses « Mabs » (*Villes* I) ont des robes « opalines », son Jésus est « au flanc d'une vague d'émeraude » *(Nuit de l'enfer)*.

7. P. 345.

8. Delahaye, *Souvenirs familiers...*, p. 60. Verlaine possédera aussi un *Pym* (cf. son *Carnet personnel* in *R. des Sc. hum.*, 1955, p. 177). Est-ce Rimbaud qui lui recommande cet ouvrage ? Ou bien est-ce Baudelaire, ou la renommée de Poe lui-même, qui le révèle à nos deux poètes ?

sements que l'écho répétait à une distance de plusieurs milles ! » [1]. Tout le temps, dans la traduction Baudelaire de la *Descente*, il est question du *Strom*. L'auteur de *Marine*, en utilisant ce mot, ne se montrera donc pas nécessairement sujet à quelque influence scandinave. Est-ce Baudelaire, ou bien Verne, qui avait fait connaître Poe au collégien en mal du *Bateau ivre* ?

Des ouvrages de l'Irlandais Mayne Reid, rival de Verne par l'abondance de sa production sinon par l'imagination, ont, semble-t-il, fait partie de la bibliothèque d'Izambard, saccagée par son élève préféré. Le jeune professeur gardait probablement toujours les romans d'aventures de son enfance. On croirait volontiers qu'Arthur a lu de Mayne Reid au moins *Bruin ou les Chasseurs*

1. Jules Verne n'a-t-il pas fourni à Rimbaud beaucoup d'expressions que l'on a crues indicatrices de lectures scientistes ou occultistes ? Dans son *Maître Zacharius* (1854), un maître horloger se croit *l'égal de Dieu* et prétend avoir « découvert les secrets de l'existence, de l'union mystérieuse de l'âme et du corps ». Il emploie dans son métier les *rubis* et les *diamants*, fabrique une montre en *cristal* : « on verra palpiter cette montre », on pourra « compter les battements de son cœur ». Sa vie se confond avec celle de ses créations. Une maladie mystérieuse les arrête l'une après l'autre, et l'horloger languit à mesure. Mais il est sûr qu'il vivra tant que marchera une vieille horloge qu'il a construite sous la forme d'une église : « en elle résidait sa vie tout entière », et il part à sa recherche. Le propriétaire de l'horloge se trouve être un envoyé de *Belzébuth* qui exige en échange de l'horloge la main de Gérande, fille de Zacharius. Celui-ci rachète à ce prix l'horloge où est renfermée, déclare-t-il, toute sa vie, et il la croit « montée pour un siècle. » Elle commence à montrer en lettres rouges des « maximes impies » que Verne fait imprimer en vedette : « Il faut manger les fruits de l'arbre de science ; L'homme peut devenir l'égal de Dieu ; L'homme doit être l'esclave de la science, et pour elle sacrifier parents et famille... » Mais avant qu'elle ne sonne minuit, heure du mariage de Gérande avec le monstre, un ermite exorcise l'horloge qui fait voir cette fois les mots : « Qui tentera de se faire l'égal de Dieu sera damné pour l'éternité », et elle éclate. Zacharius, le « réprouvé de la science », meurt à l'instant.

Ce roman dont le symbolisme est évident, semble fournir à Rimbaud bien des idées et des expressions de la *Saison en enfer*, où il est dit justement que « l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure » *(Nuit de l'enfer)*. Il est encore question de *l'horloge* dans le sixième chapitre de *Mauvais sang*. Le titre de *Nuit de l'enfer* fait écho à celui du premier chapitre de *Zacharius (Une nuit d'hiver)*.

Les seuls titres de *Cinq semaines en ballon*, *Le pays des diamants*, *Les Anglais au pôle nord*, *L'archipel en feu*, etc., sont suggestifs par rapport à maint endroit de Rimbaud, qui s'est sans doute empressé de lire l'opéra comique de Verne, *L'Auberge des Ardennes*. L'incident du *Désert de glace* où l'on entend au haut du Mont Blanc des airs d'opéra a-t-il suggéré à l'auteur d'*Après le déluge* la notion d' « établir un piano dans les Alpes » ?

Verlaine, de son côté, doit-il à Verne les *aegri somnia* qu'il emploie au moins trois fois (*Prologue d'un livre...*, 1874 [cf. *Corr.*, t. I, p. 154] ; dernier vers du Prologue de *Jadis et Naguère* ; titre d'un poème de 1895 [*Poèmes divers*]) ? Le titre du chap. XXIII de *Vingt mille lieues sous les mers* est *Ægri somnia*. Dans le roman Pierre Aronnax, qui est censé raconter cette histoire, tend à répéter « Je ne sais pourquoi... » (t. I, pp. 69, 294, t. II, p. 113 — à cette dernière page des tirets font ressortir cette expression d'inquiétude qui fait l'incipit — répété — du poème déjà cité [*Sagesse*, III, VII], datant de 1873). Le poète prétendra (*Confessions*, Ire partie, chap. XIII) avoir fait au lycée « d'étranges nouvelles sous-marines à la façon, plutôt, d'Edgar Poe — car Jules Verne, d'ailleurs jamais très haut coté dans ma curiosité, n'était pas encore inventé, que je sache... » Poe n'écrivit pas de nouvelle sous-marine. Verlaine se souvient peut-être vaguement, dans ce passage, de la *Descente dans le Maëlstrom*, s'il ne confond pas Poe avec Jules Verne ; en fait, *Vingt mille lieues* avait paru quatre ou cinq ans avant les poèmes que nous venons de citer. Verne avait publié nombre d'autres ouvrages pendant la jeunesse de Verlaine, mais ce dernier lut peut-être son roman « sous-marin » après que l'auteur du *Bateau ivre* se fût installé dans son existence.

d'ours (tr. en 1863), qui promène ses lecteurs sous toutes les latitudes, depuis les glaces arctiques jusqu'en Malaisie, à la suite des deux fils d'un baron russe qui font la chasse à toutes les espèces d'ours du monde : leur père, dont l'*écusson* étrange est le sujet du premier chapitre et d'une gravure, ne veut pas que, rêvant aux « splendeurs du monde », ils voyagent sans s'instruire, en prenant des « vapeurs bien confortables » et en couchant dans « de splendides hôtels ». Plus d'un détail, chez Rimbaud, provenant apparemment de climats exotiques (rappelons : « Et le Splendide Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle »), peut donc dériver de ce roman, qui a pu attirer son attention sur le mot *écusson* qu'il emploie bien autrement dans *Being Beauteous*.

Reid décrit minutieusement chacune des espèces d'ours que tuent ses héros, mais sans préciser la couleur des gencives : c'est sans doute la vue de quelque ours savant ou empaillé qui fournit à Rimbaud les « gencives violettes » de *Bottom*. Est-ce à Londres qu'il a l'occasion de constater ce détail ? Dans l'entrée d'une maison d'ameublement située Tottenham Court Road, non loin de Howland Street, on voit depuis quarante ans un grand grizzli empaillé, la gueule ouverte et montrant des *gencives violettes*. Il avait orné précédemment une des maisons luxueuses de la Carlton House Terrace où demeuraient, à l'époque de Rimbaud, Gladstone, des ducs, des comtesses, l'ambassadeur allemand. Le poète a-t-il jamais visité un de ces hôtels, près de ceux des *ministères* et des gardes royales qu'il a vus de fait ? Maint autre récit de Reid promène le lecteur dans quelque région pittoresque du globe : les *Aventures d'un officier américain*, par exemple, se déroulent dans des « montagnes de porphyre », des « rochers de quartz, d'argent et d'or », des « champs de lave », des « neiges éternelles » : ayant connu les *Alleghanys* (que Rimbaud nomme, avec cette orthographe française [1], dans ses premières *Villes*), et tant d'autres merveilles, cet officier ne craint pas de voir sa « main se dessécher », son « cœur vieillir », car son « esprit monte sur les ailes de l'imagination », etc.

Il est donc probable que les romanciers anglo-saxons, surtout Poe et Mayne Reid, se joignent à Jules Verne pour nourrir chez Rimbaud l'imagination et le goût de l'exotique, et fournir plus d'un détail qu'il reproduit soit directement, soit métamorphosé, dans ses propres compositions. Leur documentation « scienti-

1. L'orthographe habituelle anglaise est *Alleghanies*.

fique » — en apparence, du moins — répond aussi à son enthousiasme pour les sciences et pour le « modernisme », lequel a pu être le principal facteur déterminant son voyage à Londres, centre du progrès matériel à l'époque.

D'autre part, ses idées socialistes, humanitaires, si visibles dans la *Saison en enfer*, dans *Démocratie*, c'est Dickens qui, déjà chez le collégien, a pu les encourager : Delahaye affirme que son camarade de collège portait dans sa poche « ce chef-d'œuvre », les *Temps difficiles* [1]. A la première page de ce roman, M. Gradgrind, type de l'industriel positiviste victorien, exige avec énergie que l'instruction qu'on donne aux petits « Cokebourgeois » (habitants de Cokeville — Rimbaud n'a pu manquer d'établir l'analogie Cokeville-Charleville) ne comporte que des faits : le mot *fait* est répété six fois dans le premier paragraphe, *énergie* six fois au deuxième. Est-ce à ce genre d'énergie que Rimbaud fait allusion en parlant, en juillet 1871, dans ses *Premières communions*, du Christ « éternel voleur d'énergies » ? On se demande aussi si les « énergies chorales et orchestrales » de *Solde (Illuminations)* n'évoquent pas quelque concert monstre du Crystal Palace où l'activité des milliers de musiciens aurait fait songer le poète au mot tant souligné au début de ce roman anglais qu'il admirait [2].

Une fois débarqué à Londres, Rimbaud est à même de se rendre compte que Dickens n'avait guère exagéré l'âpre positivisme des commerçants anglais. Son idéalisme d'adolescent s'émeut devant les réalités qui avaient indigné le romancier et tant de voyageurs français avant notre poète, la disproportion criante entre l'opulence des « nègres » dirigeants et la dégradation du « bétail de la misère » qui fait pleurer l' « Époux infernal » — du moins lorsque l'ivresse désarme l'ironie qui lui fait voir dans la métropole anglaise « le triomphe du haillon ». L'angoisse intérieure qu'il consacre dans *Une Saison en enfer* ne le rend pas insensible — bien au contraire. Ses yeux de poète et d'étranger critiquant « cette goule reine de millions d'âmes et de corps morts » (quelques voix anglaises parlaient depuis long-

1. *Souvenirs familiers...*, p. 31. Nous retrouvons le titre de ce roman (tr. par Hughes, 1857) dans le carnet de Verlaine (cf. *R. des Sc. hum.*, 1955, p. 181), qui essaie peut-être de rappeler par le « poor myself » de son annotation de *Sagesse* (IV, cf. exemplaire Kessler), le « my poor self » (l'expression de Verlaine est incorrecte) d'un personnage du roman, Mrs Sparsit.

2. On dit souvent en anglais qu'un orchestre, ou son chef, est *energetic*. L'expression de Verlaine « en train d'énergie » (*Art poétique*, printemps 1874) traduit peut-être « when feeling energetic ».

temps sur un ton analogue de leur capitale immense [1]), il s'écrie : « Ah ! les haillons pourris, le pain trempé de pluie, l'ivresse, les mille amours qui m'ont crucifié ! » [2] Ce n'est pas une contemplation détachée : « je ne songeais guère au plaisir d'échapper aux souffrances modernes » [3].

*
* *

Rimbaud s'autorise-t-il tant soit peu, pour l'idéalisme et même pour l'expression, de l'exemple d'un poète américain autrement original que Poe, Walt Whitman ? Ce ne sont pas seulement quelques similarités, dans leurs écrits, qui le feraient croire. Le 1er juin 1872 (Arthur est à Paris), « Th. Bentzon » (Mme T. Blanc) révèle aux lecteurs de la *Revue des Deux Mondes* un « hardi pionnier, incapable de compromis avec les formes anciennes, mais digne de se frayer des voies appropriées aux besoins nouveaux des sociétés démocratiques [...] *soi-même* et *en masse*, l'égoïsme et la démocratie, voilà les sujets favoris des chants de Whitman : à ce titre ils sont essentiellement modernes ».

Ces phrases ne suffiraient-elles pas pour intéresser au poète américain notre jeune Communard fanatique du « moderne » ? Mme Blanc trouve chez Whitman « cette puissance de tempérament titanique, dont M. Victor Hugo dans ses audaces les moins excusables et M. Baudelaire dans ses plus vénéneuses compositions ne se sont approchés que de loin ». Emerson, fait-elle remarquer, désigne *Leaves of Grass* « le morceau le plus extraordinaire de sagesse et d'esprit [4] qu'eût encore produit l'Amérique ». Pour Mme Blanc, ses poèmes en prose ont été comparés « avec trop d'indulgence à la Bible et à la prose rythmée de Platon ». Elle trouve trop emphatiques et même ridicules beaucoup de ses vers démesurés, et choquantes ses allusions au corps humain et à la sexualité.

Pour toutes ces indications, pour la citation d'Emerson, etc., elle use largement (sans le dire) de la *Prefatory Notice* par laquelle W. M. Rossetti avait essayé de préparer le public anglais à la

1. Cf. William Cobbett (mort en 1835) : « The great wen... the monster, called... the metropolis of the empire ». — Certaines parties de ses *Rural Rides*, où se lisent ces expressions, parurent en France sous le titre de *Tableau de l'Angleterre en 1830*. — Rimbaud, en apprenant l'anglais, s'est-il servi du très populaire *Maître d'anglais* de Cobbett (35e éd. en 1861) ?

2. *Adieu*.

3. *L'Impossible*.

4. Mme Blanc traduit « wit and wisdom ». Rimbaud emploiera tout le temps dans la *Saison* « esprit » et « sagesse », mais avec des sens qui ne correspondent pas à ceux d'Emerson.

poésie de Whitman, en publiant en 1868 un choix de morceaux « inoffensifs »[1]. Mais tout en traduisant maint passage de la préface de Rossetti, Mme Blanc fait soigneusement comprendre qu'elle ne partage pas l'admiration, la largeur des vues de ce « séide de Whitman en Angleterre ». Que Whitman et ses imitateurs, s'écrie-t-elle, « cessent de croire que la grossièreté soit de la force, la bizarrerie de l'originalité, la licence une noble hardiesse. Qu'ils ne confondent pas l'obscurité du langage avec la profondeur, le cynisme avec la franchise, le vacarme avec la musique... qu'ils se dégagent des inspirations factices qui feraient croire en les lisant à un mangeur de haschich ou à un de ces buveurs de whisky mêlé de poudre... » Mais « une belle pensée » de Whitman la fait espérer que « le spiritualisme purifiera un jour, si l'orgueil du poète de l'avenir le permet, cette muse révolutionnaire qui l'a trop longtemps inspiré ».

Voilà de quoi émouvoir Rimbaud s'il l'a lu. Huit jours après, Émile Blémont (qui avait cité, le 27 avril, les strophes adressées à « Whitmann » par Swinburne) publie dans *La Renaissance*, sous la rubrique de « La poésie en Angleterre et aux États-Unis », le premier de trois articles sur Walt Whitman. On dirait que, en lisant le travail de Mme Blanc, il s'est élancé pour prendre le contre-pied : il porte aux nues Whitman, champion de la liberté, de la démocratie et de « notre pâle patrie en deuil ». Rimbaud n'a guère pu manquer de lire cet article, ainsi que ceux qui devaient suivre le 6 et le 13 juillet[2], puisque son ami Verlaine publiait à cette époque dans *La Renaissance* ses premières *Romances sans paroles*. Les louanges de Blémont, les passages de Whitman qu'il traduit, ont dû révéler à Arthur un « frère d'esprit ». Pour Blémont, Whitman est dans la littérature anglaise contemporaine une « personnalité aussi puissante que celle de Wagner dans la musique moderne... Pour W. M. Rossetti, Robert Buchanan... Swinburne, il est le grand poète de la démocratie américaine, le fondateur de la poésie de l'avenir. Il a une sympathie aussi immense que son orgueil, et l'une compense l'autre. »

Les passages de Whitman que Blémont traduit sont également capables d'éveiller des échos chez Rimbaud : « Pour qu'il se forme

1. *Poems by Walt Whitman* (Hotten, éditeur).

2. Le mois d'intervalle entre le premier article de cette série et le deuxième, semble confirmer que Blémont l'a commencé en vitesse, par réaction à l'article de Mme Blanc. — Ces articles de l'été 1872 ne révèlent-ils pas aussi Whitman à Mallarmé qui, nous l'avons vu, publie au même moment dans *La Renaissance* des traductions de Poe ? Trois ans plus tard, Mallarmé semble connaître l'œuvre de Whitman (lettre à O'Shaughnessy, citée par Eileen Souffrin, in *R. L. C.*, 1958, p. 395).

de grands poètes, l'idée de liberté politique est indispensable. L'univers a un amant complet, c'est le grand poète... » Whitman appelle la démocratie « ma femme » : c'est surtout la crudité avec laquelle il exprime ce thème et celui de l'amour physique qui avait choqué Mme Blanc et le public anglo-saxon. Attrait de plus pour notre poète, plein lui aussi, jusqu'à la *Saison en enfer*, d'une ferveur socialiste [1], après avoir été, avec la Nature, « heureux comme avec une femme » [2].

Blémont commence son deuxième article sur Whitman en insistant sur la question de la forme :

... nulle trace de rimes, de mesure, de quantité : rien que des alinéas d'un mot, d'une ou plusieurs lignes... Il sent, il pense, il ne l'habille pas [sa sensation] pour la présenter. Tout cela sans apparence de préméditation, d'ordre, de logique, et comme au hasard. C'est une multitude d'énumérations par cris, par saccades ; le même procédé, ou du moins la même absence de procédé, revient sans cesse. L'art disparaît. A certains moments on est presque étourdi, on croit voir danser sur la tombe d'Apollon, comme autant de vierges folles [3], la Géographie, l'Histoire, la Statistique, l'Anatomie, l'Industrie, la Politique, la Religion, la Vision de l'Avenir [...] le poète est un géant — les versificateurs sont des nains auprès de lui [...] comme tous les hommes de génie, sa vie est une continuelle jeunesse, il est géant, mais il reste enfant et bon.

Est-ce l'exemple de Whitman, avancé ainsi par cet ami de Verlaine, qui décide Rimbaud à renoncer désormais aux vers pour écrire la prose que nous savons, aux lignes variables, les quelques « poèmes en prose », tels *Marine*, *Mouvement*, qu'il insère dans *Illuminations* ? Ou bien l'admiration qu'il ressent pour Baudelaire, sa connaissance des tentatives d'autres Français qui composaient ou traduisaient alors des poèmes en prose — nous avons vu que *La Renaissance* en imprimait sans cesse — suffirent-elles pour le pousser dans la même voie ? Notons que ses derniers vers, d'après les dates que nous avons, sont d'août 1872.

Blémont fait encore remarquer, en ce qui concerne les procédés de Whitman : « Trouve-t-il sur son chemin un mot étranger qui lui plaise, il l'enrôle et parfois le travestit singulièrement. » Signalons que dans ces exotismes le français prédomine, déformé, ou doté de valeurs symboliques, ou autres, souvent inconnues des Français : un de ses mots d'ordre est *En masse* ; un poème des

1. Le doute qui s'exprime par l'ironie dans *Démocratie (Illum.)* signifie-t-il que l'auteur a perdu cette ferveur ? Indique-t-il que cette *Illuminations* est postérieure à la *Saison* ?

2. *Sensation* (1870).

8. Blémont, en mélangeant ces personnages classiques et bibliques, a-t-il rappelé à Rimbaud les *vierges folles* de l'Évangile, auxquelles il va faire allusion dans la *Saison* ?

Chants Democratic [1] s'appelle *American Feuillage* et contient des expressions telles que « in arriere », « Respondez ! Respondez ! » ; d'autres pièces s'intitulent *Salut au monde*, *Savantism*. Nous avons vu que Rimbaud se permet dans *Illuminations* des emprunts ou des déformations analogues, surtout avec les mots qui peuvent, par l'orthographe, appartenir aux deux langues, sans nécessairement signifier la même chose dans toutes deux. Est-ce Whitman qui lui en donne l'exemple ?

Blémont, comme Mme Blanc, souligne que la « clef » (Rossetti avait écrit « key-word ») de l'œuvre de Whitman est « dans ces deux mots bizarrement accouplés par lui, *One's Self* et *En Masse*, c'est-à-dire *Individualité* et *Démocratie*... l'universel amour ». Mots et phrases qui avaient déjà exalté notre communard, qui revient dans les dernières lignes de sa *Saison en enfer* à un optimisme visionnaire très analogue à celui de Whitman : « à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes [...] et il me sera loisible de *posséder la vérité dans une âme et dans un corps* » [2].

Cette dernière expression fait-elle allusion à un passage de Whitman qui choque particulièrement Mme Blanc et la fait conclure que l'Américain est un matérialiste sans espoir de retour : « O mon corps [...] je dis que vous êtes non pas seulement parties et poèmes du corps, mais de l'âme ! — Je dis que vous êtes l'âme » ? La morale de Whitman, poursuit Mme Blanc, n'est pas moins bizarre que sa philosophie et sa religion : « il n'admet pas de mal, ou plutôt il juge que le mal et le bien se valent, puisque tous deux existent ». Blémont, plus compréhensif, dit que Whitman est « biblique comme Hegel, il admet le principe de l'identité dans les contraires. Il est réaliste et optimiste, il est spiritualiste aussi : pour lui le mal n'existe pas ou, s'il existe, il est utile ». Whitman, insiste Blémont, est « le champion de l'âme, il est aussi le champion sans honte de la sainteté de la chair et des instincts charnels [...] Il se sent l'énergie qu'il faut pour soulever un monde : son levier sera la volonté, son point d'appui l'universel amour ». Lorsque Rimbaud, quelques mois après la publication de ces mots, débattra dans la *Saison* le problème du Mal, il usera d'expressions qui font penser à celles de Mme Blanc et d'Émile Blémont, sinon de Whitman, de Swin-

1. L'ordre des mots, ici, est en même temps français et (en anglais) poétique, ou oratoire. On se demande si Whitman entend dans son mot de *chant* le sens français plutôt qu'anglais (« psalmodie »).
2. C'est l'auteur qui souligne.

burne, admirateur de l'Américain, et dont il est acquis que Rimbaud étudia au moins les *Poems and Ballads* [1].

Plusieurs passages de Whitman signalés ou traduits par Mme Blanc ou par Blémont (le plus souvent, dans des intentions contraires) semblent avoir des analogues chez Rimbaud. Mme Blanc traduit et trouve grotesque un poème d'*Assimilations* que Blémont loue :

Il y avait un enfant qui s'en allait chaque jour, et le premier objet qu'il regardait, il devenait cet objet [...] et cet objet devenait une partie de lui-même pour la journée, ou une certaine partie de la journée, ou pour bien des années...

Rimbaud n'emploie-t-il pas déjà en 1871, dans le *Bateau ivre*, ce genre de perception-identification ? Whitman, lui aussi, avait vu dans *A Ship* un symbole de notre existence, mais sans le développer et sans s'y identifier comme Rimbaud :

Aboard, at the ship's helm,
A young steersman, steering with ease [...]
The beautiful and noble ship, with all her precious wealth, speeds away gaily (...)
But O the ship, the immortal ship ! O ship aboard the ship !
O ship of the body — ship of the soul — voyaging, voyaging, voyaging.

Rimbaud, allant plus loin, s'identifie à son symbole, et continuera à le faire jusque dans les *Illuminations*, dans *Enfance* (IV) notamment :

Je suis le saint, en prière sur la terrasse [...] Je suis le savant au fauteuil sombre [...] Je suis le piéton de la grande route...

De telles *assimilations* ou *correspondances* entre les hommes, ou entre des hommes et des objets, feraient penser à Swedenborg, et Mme Blanc nomme bien ce « théosophe scandinave » en parlant de Whitman. C'est, dit-elle, Rossetti qui veut que « les

1. Verlaine affirme, en juin 1873, qu'il lit Swinburne « presque couramment » (*Corr.*, t. I, p. 317). Il précisera en 1876 qu'il s'agit des *Poems and Ballads* (*Corr.*, t. III, p. 19). — Nous avons cité en 1955 (*art. cit.*, p. 23) des vers d'*Ilicet* exprimant sur le mal des idées dont nous remarquons des analogues dans la *Saison en enfer*. — Nous trouvons peu convaincants les rapprochements que fait M. de Graaf (*R. des Sc. hum.*, 1960, pp. 91-2) entre certaines expressions de Swinburne et de Rimbaud. « I abide for a season in silence » signifie « Je reste un temps silencieux » et ne suggérerait pas à un Anglais une « Saison en silence ». Rimbaud aurait-il imité dans son titre une expression de Swinburne mal comprise ? M. de Graaf veut que « elle riait et tremblait » *(Royauté)* s'inspire du « Laughter soft as tears, and tears that turn to laughter » de Swinburne. Mais on peut rire et trembler sans passer des rires aux pleurs, et inversement (comme le dit Swinburne, qui ne parle pas de trembler), et on n'admet pas facilement que Rimbaud lui ait emprunté l'idée d'accoupler « rire » et « trembler ». En revanche, il y a certainement communauté d'idée, comme le voit M. de Graaf, entre Swinburne écrivant

Cruel ? but love makes all that love him well
As wise as heaven and crueller than hell

et Rimbaud parlant *(Délires I)* d'un « sombre ciel » où celui qui prétend « réinventer l'amour » « fait de la cruauté un charme ».

doctrines du poète se rapprochent des révélations de Swedenborg, qui nous représente l'ensemble du ciel sous la forme d'un homme, et les diverses sociétés célestes sous la forme des diverses parties de l'homme ; mais c'est faire trop d'honneur à Walt Whitman que de le comparer au théosophe scandinave qui distinguait du moins, en ses hallucinations, le monde matériel du monde spirituel. Pour le poète de l'avenir [1], au contraire, tout est matière, à moins que vous n'admettiez avec lui que « la matière est esprit. » Nous savons qu'en 1874, Rimbaud voudra faire lire Swedenborg à sa mère et à sa sœur [2], ce qui semble signifier qu'il a trouvé chez lui du nouveau. Mais quand l'a-t-il étudié ? Est-ce encore Baudelaire qui l'y encourage ? Ou bien cet article de la *Revue des Deux Mondes* ? Lit-il à Londres la préface de Rossetti [3] ? Visite-t-il, près du British Museum, le centre swedenborgien ? Espérons que ces questions ne demeureront pas sans réponse.

Aborde-t-il lui-même le texte de Walt Whitman ? Sa mention de Brooklyn est-elle un souvenir de Whitman plutôt que de Jules Verne ? Non seulement Rossetti et Blémont font remarquer que le poète américain était originaire de cette ville, mais on constate dans son *Crossing Brooklyn Ferry* bon nombre de traits qui semblent trouver des échos dans *Marine* et dans *Mouvement*, seules pièces des *Illuminations* que Rimbaud dispose en « vers », très irréguliers. Elles sont pleines de termes techniques comme le long poème de Whitman, qui n'est cité ni par Blémont, ni par M^me^ Blanc, mais se trouve dans le recueil de Rossetti. On y lit :

> ... the passage over the river,
> The current running so swiftly...
> Others will watch the run of the flood-tide...
> Will enjoy the sunset, the pouring-in of the flood-tide, the falling-back to the sea of the ebb-tide.
> I too,...
> Looked at the fine centrifugal spokes of light...
> The white wake left by the passage, the quick tremulous whirl of the wheels...
> Flow on, river ! flow with the flood-tide, and ebb with the ebb-tide...
> Receive the summer sky, you water !...
> Diverge, fine spokes of light... in the sunlit water [4].

1. M^me^ Blanc traduit ironiquement l'expression de Rossetti.
2. *Œuvres complètes*, NRF, p. 540.
3. Nous avons vu (*Reflets anglais...*, *R. L. C.*, 1960, p. 550) que Rossetti avait édité un volume de Hood, illustré par Doré, que Rimbaud a pu connaître.
4. III^e^ Partie, lignes 4-5, 9, 13-4, 29, 38 ; IV^e^ Partie, lignes 1, 17, 18. Cf. *Mouvement* : « L'énorme passade du courant... par les lumières inouïes... à la lumière diluvienne... » *Marine* : « Les courants de la lande, / Et les ornières immenses du reflux / Filent circulairement vers l'est... des tourbillons de lumière... »

Crossing Brooklyn Ferry renferme aussi un passage qui présente mainte analogie avec la *Saison en enfer* :

It is not upon you alone the dark patches fall,
The dark threw patches down on me also ;
The best I had done seemed to me blank and suspicious ;
My great thoughts, as I supposed them, were they not in reality meagre ? would not people laugh at me ?
It is not you alone who know what it is to be evil ;
I am he who knew what it was to be evil... [1]

Ce ton sombre et angoissé se prolonge dans plusieurs pièces qui suivent dans le recueil de Rossetti. Dans *The Dark Side*,

I sit and look out upon all the sorrows of the world, and upon all the oppression and shame,
I hear secret convulsive sobs from young men, at anguish with themselves, remorseful after deeds done...

Une pièce analogue pose la question *Wherefore* ? Le poème suivant s'intitule *Questionable* (est-ce sur ce mot que Rimbaud forge *inquestionnable* [2] ?) et évoque une situation pareille à celle que raconte plus d'un passage de la *Saison* :

As I lay with my head on your lap, camerado,
The confession I made I resume — what I said and open air I resume.
I know I am restless and make others so :
I know my words are weapons, full of danger, full of death...
For I confront peace, security, and all the settled laws to unsettle them...
I heed not, and have never heeded, either experience, cautions, majorities, nor ridicule ;
And the threat of what is called hell is little or nothing to me ;
And the lure of what is called heaven is little or nothing to me.
... Dear camerado ! I confess I have urged you onward with me, and still urge you, without the least idea what is our destination,
Or whether we shall be victorious, or utterly quelled and defeated [3].

Ce poème est loin d'être le seul que Whitman tire d'une amitié entre hommes, qui semble des plus tendres. Quelques pages après *Questionable*, plusieurs pièces, telles *Appearances*, *The Friend*, *Meeting Again*, *A Dream*, *Parting Friends*, auraient certainement plu aux *compagnons d'enfer* :

When he whom I love travels with me, or sits a long while holding me by the hand,
When the subtle air, the impalpable, the sense that words and reason hold not, surround us and pervade us,
Then I am charged with untold and untellable wisdom — I am silent — I require nothing further,
I cannot answer the question of appearances, or that of identity beyond the grave ;

1. III[e] Partie, lignes 63-8.
2. *Solde*. Cf. *R. L. C.*, 1955, p. 28.
3. Cf. *Vierge folle* : « Écoutons la confession d'un compagnon d'enfer... »

But I walk or sit indifferent — I am satisfied,
He ahold of my hand has completely satisfied me... [1]

D'autres préoccupations de Whitman, symbolisées par les seuls ornements de sa chambre très simple de Long Island, — deux gravures anciennes représentant l'une Bacchus, l'autre Silène [2] —, sont également celles de nos deux poètes.

Peut-on inférer, d'un passage de Verlaine, qu'ils avaient lu *Crossing Brooklyn Ferry* avant leur traversée d'Angleterre en France le 4 avril 1873 ? Rimbaud est alors au plus fort de la composition de la *Saison en enfer*, et cette traversée inspire à Verlaine *Beams (Romances sans Paroles)*. Nous avons signalé [3] l'impropriété apparente de ce titre anglais qui évoque d'ordinaire des rayons, des faisceaux lumineux plus intenses que ne suggère le mot *luisait* employé par Verlaine. Mais si le poète connaissait *Crossing Brooklyn Ferry*, il a pu croire que son emploi de *beams* était autorisé par un passage de ce poème qui décrit un effet de lumière sans doute analogue à celui que lui-même contemple à bord de la *Comtesse de Flandre* :

I too saw the reflection of the summer sky in the water,
Had my eyes dazzled by the shimmering track of beams,
Looked at the fine centrifugal spokes of light round the shape of my head in the sunlit water... [4]

Tant de rencontres ne prouvent pas que Rimbaud ait connu l'œuvre de Whitman : elles montrent au moins que la probabilité en est grande. Même la lecture des articles de M^me^ Blanc et de Blémont, avec leurs citations — et il n'est pas vraisemblable que notre poète les ait ignorés — n'a pu manquer de le passionner. Ces deux génies non-conformistes, même s'ils ne sont pas tous deux disciples de Fourier et de Pierre Leroux (Whitman l'est probablement [5]), ont beaucoup en commun et se ressemblent sous bien des angles. Si Rimbaud n'a jamais connu de fait l'œuvre de Whitman, s'il ne s'est même pas laissé influencer par les articles dont nous venons de parler, ces similarités feraient croire tout au moins à l'existence de courants spirituels se manifestant dans différents génies vers la même époque [6]. Whitman,

1. *Appearances*, six dernières lignes.
2. *Poems by Walt Whitman*, p. 16 (art. de Conway, cité par Rossetti).
3. *Verlaine et l'Angleterre*, p. 118.
4. III^e^ Partie, lignes 27-9.
5. Cf. H. Roddier, *P. Leroux, G. Sand et W. Whitman*, in *R. L. C.*, janv.-mars 1957.
6. Un passage du *Song of myself* de Whitman, ne figurant pas dans le recueil de Rossetti, ni dans les articles de M^me^ Blanc et de Blémont, ne fut sans doute pas connu de l'auteur de la *Saison en enfer*, mais caractérise assez exactement ses prétentions :
I am the poet of the Body, and I am the poet of the Soul,
The pleasures of heaven are with me and the pains of hell are with me,
The first I graft and increase on myself, the latter I translate into a new tongue (sect. 21).

et Rimbaud durant son adolescence créatrice, ont certainement cru à la réalité de ces courants.

Mais il est douteux que le Français doive à l'Américain, comme le pense M. Adam [1], la notion de *charité*, dont il est souvent question dans la *Saison en enfer*. Le mot est introuvable chez Whitman, dont le vocabulaire est pourtant très fourni et, à l'occasion, bizarre. L'Américain se prétend le grand amoureux, le grand amant (lover) et englobe tous et toutes, surtout les ouvriers et les ouvrières, dans un « universel amour » à la fois charnel et philanthropique (il tombe gravement malade en soignant les blessés de la guerre civile), dans une sorte de solidarité cosmique aussi. Est-ce là la charité ? On a l'impression qu'il s'agit dans la *Saison en Enfer* d'une charité voisine de celle louée par Saint Paul dans un passage célèbre [2], lu fréquemment aux services protestants en Angleterre, et auquel fait allusion un passage du *Final* des *Temps difficiles* (nous avons vu que notre poète admirait ce roman), où M. Gradgrind met « les faits et les chiffres bien au-dessus de la Foi, de l'Espérance et de la Charité » [3]. Le roman se termine sur les visions d'avenir des principaux personnages. Celles de Gradgrind, croit Dickens, ne prendront pas corps, mais celle de sa fille, Louise, étant d'un tout autre caractère (elle se voit « exerçant la charité, non par suite d'un vœu romanesque..., ni d'une association de Frères ou de Sœurs..., ni d'un costume de fantaisie..., mais simplement pour accomplir un devoir qu'elle croyait avoir à remplir ») s'accompliront certainement. Notre poète écrivant, en « juin 1871 », ses *Sœurs de charité*, ne donne-t-il pas à ces mots le sens qu'ils avaient eu dans sa lettre à Demeny du 17 avril précédent [4] : la femme, sœur de l'homme ; charité = amour enveloppant, intégral ? C'est là que sa *charité* rejoindrait le *love* de Whitman : par son emploi de termes habituellement catholiques, il rejette violemment la charité d'église. Dickens, dans le passage ironique que nous venons de citer, a certainement répondu à l'état d'esprit de son jeune lecteur, s'il ne l'a pas engendré. Mais dans la *Saison en enfer*, « charité » n'a pas nécessairement le même sens que dans le poème de 1871.

D'autre part, deux ouvrages de Swedenborg (que Rimbaud

1. Rimbaud, *Œuvres*, Club du Meilleur Livre, 1957, p. vi.
2. *I^e Ép. aux Corinthiens*, chap. 13.
3. P. 325 de la traduction de 1857. A la p. 182, il est question d'un « professeur de charité ».
4. *Œuvres complètes*, NRF, p. 250.

étudie, faut-il supposer, en 1874 sinon plus tôt [1]) sur la charité, sont traduits en français, les *Biens de la charité* en 1846, la *Doctrine de la charité* en 1853. A Londres, de toute façon, « port de la misère », notre poète n'a pu éviter de voir à l'œuvre les nombreuses *charities* qui cherchaient à soulager le déséquilibre social — telle, par exemple, la « société de charité » qui, d'après Verlaine, « exploitait » les petits décrotteurs en veste rouge qu'il voyait partout dans la « métropole crue moderne » [2]. En réalité ces organismes (ils étaient une dizaine à faire partie de la Ragged School Union, « École du Haillon »), logeaient et nourrissaient à des prix minimes les petits « loqueteux », les sans-famille à qui ils faisaient exercer ce métier. Miss Burdett-Coutts, baronne, milliardaire, amie de Dickens, prenait une part active à ces œuvres.

Bientôt Rimbaud, aventurier, trafiquant, ne parlera plus de *charité*. Déjà durant sa *saison en enfer*, il avait craint qu'elle ne fût pour lui « sœur de la mort » *(Adieu)*. La capitale anglaise (en 1875 si « prospère » aux yeux d'un Verlaine converti qui, en 1872, y avait raillé avec Rimbaud « le triomphe du haillon ») l'aura-t-elle décidé à se jeter dans la course à la fortune comme tout le monde ? Ou bien a-t-elle, au contraire, en 1874, avec ses « partis de salut », ses sermons protestants, la musique « suave » et « enchanteresse » de ses temples, failli le *sauver* ?

Les lettres de Verlaine prouvent que Rimbaud, à Londres, fréquentait les spectacles, surtout, au début de leur séjour, les pièces françaises plutôt légères [3]. L'auteur du *Bateau ivre*, sous l'attirance de l'Orient, a-t-il pu se priver du plaisir d'aller voir aussi, au Drury Lane Theatre, la *Cataract of the Ganges*, « Grand Hindoo Ballet and Brahman Festival », qui occupe cette scène, la plus vaste de Londres, du 3 au 28 mars 1873 ? Ce spectacle

1. *Ibid.*, p. 540.
2. *Corr.*, t. I, p. 57.
3. C'est à partir du 14 décembre 1872 que des acteurs français jouent en français au Royalty Theatre (nous corrigeons une erreur de notre art. de 1960, *R. L. C.*, p. 552). — P. Arnoult affirme (*Rimbaud*, 1943, p. 261) que l'on joua en juin 1873 à Londres *La Dame aux camélias* de Dumas fils. C'est une supposition qu'il croit sans doute autorisée par une allusion que fait Verlaine le 24 juin (*Corr.*, t. I, p. 317). De fait, les annonces du *Times* prouvent que la pièce de Dumas que joua Mme Desclée à Londres (du 29 mai au 8 juin, et de nouveau à partir du 23 juin) fut *Diane de Lys*, et que *La Dame aux camélias* ne fut jouée durant aucun séjour de Rimbaud dans la capitale anglaise. — Si, comme le croit Mme Bernard (*Œuvres* de Rimbaud, éd. Garnier, 1960, p. 467) le passage de *Délires* I *(Saison en enfer)* faisant allusion à « Duval, Dufour, Armand, Maurice », est un souvenir de l'Armand Duval de la *Dame aux camélias*, plutôt qu'une « prévoyance » du Pierre Dufour (Paterne Berrichon) qui devait après la mort du poète épouser sa sœur (c'est M. C. Chadwick qui a fait remarquer la coïncidence des noms), ce n'est en tout cas pas à Londres que Rimbaud prend connaissance de *La Dame aux camélias*.

expliquerait-il certaines allusions que notre poète fait aux Indes, aux « nababs » et aux « subalternes plus fiers que des *** » (*Villes* II) ? — Dans le mot indéchiffrable de ce dernier passage, les uns [1] lisent « Brahmanes », les autres [2], « Brahmas ». Notre amateur de Dickens avait durant le même mois la possibilité de voir deux levers de rideau tirés de *David Copperfield* : *Little Em'ly* à l'Olympic Theatre, *Lost Em'ly* au Royal Surrey Gardens Theatre, qui venait de présenter aussi une *Little Nelly* tirée du *Magasin d'antiquités*. Le théâtre participait donc à la popularité du romancier, et a pu aider notre poète à le mieux connaître.

Nos touristes, dont l'un avait commencé à traduire le *Roi Lear*, et l'autre avait « transposé » Ophélie, ne négligent pas les occasions de se familiariser avec le plus grand poète d'Angleterre. Nous savons qu'avant le 1er novembre 1872 ils assistent à *Macbeth*, joué au Royal Princess's Theatre [3]. On donne aussi *Le Marchand de Venise* en octobre et en mars, *Richard III* en décembre, *Le Roi Lear* à partir du 29 mars 1873.

L'allusion que fait Rimbaud à des « cortèges de Mabs » *(Villes)* peut signifier qu'il a vu *Roméo et Juliette*, représentée au Queen's Theatre huit jours après son arrivée à Londres, au Haymarket Theatre à partir du 27 juin 1873, et au Theatre Royal de Scarborough à la fin d'août 1874, époque où le poète sera peut-être sur cette plage. Son ami se rappellera encore, vingt-deux ans plus tard [4], le passage de cette pièce où il est question de Mab [5]. Mais il est probable que Verlaine, surtout après son emprisonnement, connaissait mieux que Rimbaud l'œuvre shakespearienne. Ce qui attire sur Mab l'attention de l'un et de l'autre, c'est peut-être que François Victor-Hugo ajoute en appendice à sa traduction du *Songe d'une nuit d'été* la *Reine Mab* de Shel-

1. R. de Renéville et J. Mouquet, *Œuvres complètes* de Rimbaud, NRF, p. 704.
2. Notamment Mme Bernard, *op. cit.*, p. 505.
3. Verlaine, *Corr.*, t. I, p. 50.
4. *Œuvres posthumes*, t. III, p. 277.
5. Acte Ier, sc. 4. Voici la traduction Laroche de ce passage (tirade de Mercutio) : « Je vois que la reine Mab t'a visité cette nuit. C'est la fée qui préside aux songes ; elle n'est pas plus grosse que l'agate qui brille au doigt d'un alderman. Dans son équipage attelé de petits atomes, elle passe sous le nez des dormeurs [...] Elle a pour cocher un moucheron en livrée grisâtre [...] ; son char est une noisette vide [...] Toutes les nuits, elle galope dans cet équipage à travers la cervelle des amants, qui soudain rêvent d'amour ; sur les genoux du courtisan, qui soudain rêve de courbettes ; sur les doigts de l'avocat, qui soudain rêve d'honoraires ; sur les lèvres des femmes, qui soudain rêvent de baisers [...] Parfois elle galope sur le nez d'un chambellan de cour, et le voilà qui rêve qu'il a flairé une faveur à solliciter ; parfois, avec la queue d'un pourceau de dîme, elle chatouille le nez d'un prébendaire endormi, et le voilà qui rêve d'un nouveau bénéfice [...] c'est elle encore qui visite la jeune vierge dans son sommeil, et lui donne le cauchemar de l'hyménée... » — La traduction est plus « chaste » que l'original.

ley, avec cette déclaration : « le génie moderne ne saurait donner une plus magnifique conclusion au drame fantastique du Moyen Age. Grâce à la vision de Shelley, la féerie finit dans une apothéose »[1]. En fallait-il davantage pour recommander à notre jeune fanatique du moderne le poème de Shelley, où s'expriment croyances spirites et vues sociales radicales ? *Fées* et *féeries* reparaissent en quatre endroits des *Illuminations*, et le mot anglais *Fairy* est le titre d'un des poèmes.

En ce qui concerne un autre titre de Rimbaud, *Bottom* (nom d'un personnage du *Songe d'une nuit d'été* qui figure dans le même volume de F. Victor-Hugo), nous ne relevons aucune annonce indiquant que cette féerie ait été représentée au cours des séjours anglais de Rimbaud. Mais il y a lieu de croire que son compagnon la connaissait de longue main[2]. Si ce n'est pas Verlaine qui intéresse Rimbaud au *Songe*, ce pourrait bien être Gustave Doré, qui expose en 1872-3 à la Doré Gallery[3] un dessin où une gracieuse Titania, avec ses fées et ses lutins, prend ses ébats au clair de lune.

Les pièces shakespeariennes les plus populaires à cette époque sont, paraît-il, *Othello*, joué en septembre, octobre et novembre 1872, et *Hamlet*, que l'on donne en novembre, en février et en mars. On verra même en juin 1873, à l'Opéra de Covent Garden, l'*Hamlet* d'Ambroise Thomas et l'*Otello* de Rossini. Au mois de mai précédent, ayant brusquement quitté avec Verlaine la capitale anglaise (pour y revenir à la fin du mois), Rimbaud demande à son ami Delahaye de lui procurer une traduction de Shakespeare[4]. Comme il est en pleine composition de la *Saison en enfer*, pour laquelle « une demi-douzaine d'histoires atroces sont

1. *Œuvres complètes de Shakespeare*, t. 2, p. 351, note. Il est encore possible que ce soit un peintre anglais qui fait connaître Mab à Rimbaud. La *Grotte de la Reine Mab* de Turner était alors exposée à la National Gallery que Rimbaud et Verlaine visitèrent durant le premier mois de leur séjour à Londres. Dans cette toile (reproduite dans la *Chambers's Encyclopædia*, t. 14, p. 58) un paysage très flou est dominé par un « château féerique » ensoleillé, des *cortèges* de fées nues voltigent au ras du sol ou de l'eau. Dans le *Catalogue of Paintings in the National Gallery* de l'époque, la mention de ce tableau porte en exergue deux citations que Rimbaud a dû lire si les amis ont acheté ce catalogue : « Thy orgies, Mab, are manifold » (*Fallacies of Hope*, écrit inédit de Turner lui-même) et « Frisk it, frisk it by the moonlight beam » *(Songe d'une nuit d'été)*. Le tableau se trouve actuellement dans les caves de la Tate Gallery (Londres).

On soupçonne que le mépris que Verlaine affiche en ce moment pour « ce farceur de Turner » est surtout celui de Rimbaud, et que Verlaine lui-même, impressionniste de l'Imprécis, aurait plutôt goûté les toiles « atmosphériques » de Turner. L'une d'elles, *Music, Petworth* (Tate Gallery), toute en *rose* et en *gris*, avec une jeune fille jouant d'un piano dont les touches *luisent*, correspond d'étonnante manière au *Piano que baise...* que Verlaine avait publié plus de deux mois avant son arrivée en Angleterre.

2. Cf. notre *Verlaine et l'Angleterre*, pp. 47 et suiv.

3. Cf. *Reflets anglais...*, *R. L. C.*, 1960, p. 549.

4. *Œuvres complètes* (NRF), p. 273. Cette lettre contient plusieurs vocables anglais.

encore à inventer », l'intérêt qu'il porte à Shakespeare doit être en ce moment purement littéraire (sans le texte anglais, cette traduction ne pourrait seconder ses études linguistiques, et il ne semble pas à même d'utiliser l'original).

C'est ainsi que, lorsqu'on le voit écrire, au début de la *Saison en enfer*, « je me suis armé contre la justice », on dirait qu'il rappelle un endroit célèbre où Shakespeare se livre au même débat, sur le Mal, qui fait le sujet de la *Saison* : c'est le monologue d'Hamlet, « To be or not to be... » Dans la traduction Laroche, qui fait autorité au XIX^e siècle [1], le prince danois parle de « s'armer contre un déluge de douleurs et, en les combattant, y mettre un terme ». Les traductions de Guizot (1860-2) et de François Victor-Hugo (1859-66) emploient toutes deux dans ce passage *s'armer contre*. On est même tenté de voir dans la traduction Laroche, qui n'est pas littérale, comme le programme de la *Saison* : elle a dû frapper de façon étrange notre auteur s'il l'a rencontrée à l'époque où son livre le préoccupait. Si la *Saison* relate effectivement le combat de Rimbaud contre un *déluge de douleurs*, cela donnerait un sens plus net, et plus émouvant, à la pièce liminaire des *Illuminations*, *Après le déluge*, et tendrait à confirmer que ce recueil suit en fait la *Saison* : « Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise... »

Quant aux « atrocités », n'est-ce pas *Othello* qui en fournit au moins une au « Livre païen ou livre nègre » ? « J'ai un oreiller sur la bouche » [2] semble rappeler celle de ce héros païen et moricaud d'Othello, vue peut-être sur une scène londonienne. On fait souvent jouer ce rôle, en Angleterre, à un Nègre, ou bien l'acteur se noircit la figure comme les *faux Nègres* qui « neigeaient » alors à Londres et plurent fort à Verlaine et à Nouveau, donc à Rimbaud, faut-il croire. C'est en toute probabilité à Londres également, mais par l'intermédiaire d'un compatriote qui y est très admiré, que Rimbaud prend connaissance d'une source allemande d' « atrocités ». Si, en même temps que la traduction de Shakespeare, il en demande à Delahaye une du *Faust* de Goethe, c'est peut-être qu'il a assisté au *Faust* de Gounod joué au Crystal Palace en septembre et en octobre 1872, et fin mars 1873 : en juin on donnera *Faust* sur deux scènes, celle du Crystal Palace et celle de Drury Lane.

Comme nous en sommes aux « histoires atroces », rappelons

1. Les « traducteurs » de Shakespeare pour la scène (par exemple, Dumas et Meurice, *Hamlet*, 1866) utilisent en général Laroche.
2. *Nuit de l'enfer*.

que notre prodige, aux dires d'Ernest Delahaye [1], essaya de se faire donner au British Museum des ouvrages du Marquis de Sade (il avait déjà, pour être admis à la salle de travail, fait une déclaration fausse sur son âge). Si Delahaye dit vrai, c'est entre le 25 mars et le 2 avril [2], ou du 28 mai au 7 juillet 1873, ou bien entre le 4 avril et le 31 juillet 1874, que Rimbaud voulut lire Sade. Verlaine, enthousiasmé, affirma en juin 1873 qu'au British Museum on vous donnait « *tous* les livres possibles » [3]. Il appert donc que si c'est avant cette date que Rimbaud demanda à lire Sade, il n'en parla pas à Verlaine, car sa demande fut refusée — au British Museum il n'y a pas d'Enfer, mais les *assis* de cette institution surveillent certaines lectures aussi jalousement que ceux de Paris ou de Charleville.

La pièce intitulée *Scènes (Illuminations)* se compose visiblement de souvenirs de théâtre. Il est probable que l'auteur en doit une forte proportion aux scènes londoniennes. Le mot anglais *pier*, les *salons de clubs modernes*, ne sont pas dans cette pièce les seuls détails tendant à justifier cette supposition. Les *féeries* sont durant les séjours de Rimbaud très en faveur à Londres (remarquons que dans *Solde*, que l'édition Lacoste imprime immédiatement avant *Scènes*, il y a également des *féeries*, placées entre deux choses nettement anglaises, *sports* et *comforts* [*sic*]). Nous savons que bientôt après leur arrivée, Rimbaud et Verlaine vont au théâtre de l'Alhambra, dans ce Leicester Square que fréquentent de préférence les exilés français, assister au *Roi Carotte* « opéra bouffe féerie » d'Offenbach [4]. Comme les prix des places sont d'un bon marché « inouï » (à partir de 6 pence, 60 centimes), il n'est guère possible de douter qu'ils voient aussi la *Black Crook* (adaptée de la *Biche au bois* de M^me^ D'Aulnoy), « grand spectacular Opera Bouffe Féerie » (nous transcrivons à la lettre l'annonce anglaise du *Times*) jouée au même théâtre de Noël jusqu'en avril 1873. A Noël et au nouvel an on donne à Londres au moins quatre « pantomimes », féeries pour enfants : l'une d'elles, *Jack and Jill*, au Crystal Palace, montre « Old Dame Nature and the Fairy Art » et une apothéose qui comporte sans doute, comme les *Scènes* de Rimbaud, beaucoup de « machines ». Des auteurs anglais en vue, tel W. S. Gilbert, écrivent à cette époque des féeries plus ou moins fantaisistes, plus ou

1. *Rimbaud*, p. 189.
2. Le 3 avril, Verlaine et lui vont à Newhaven, où ils rencontrent des policiers déguisés et tournent court ; le 4, ils traversent la Manche par Douvres.
3. *Corr.*, t. I, p. 313.
4. Verlaine, *Corr.*, t. 1, p. 42.

moins satiriques ; un Francis Talfourd fait jouer de nombreux « fairy extravaganzas » où figurent parfois des personnages historiques, Lady Godiva, Guillaume Tell : sa *Household Fairy* (cette *Fée du ménage* n'est pas une féerie, mais on y voit une jeune fille sauver comme par magie un jeune homme désespéré : c'est le rôle que Verlaine avait attribué à la *petite fée* de la *Bonne Chanson*) sera reprise au Royal Princess's Theatre au printemps de 1874, Rimbaud étant à Londres avec Germain Nouveau.

Il ne faut donc pas s'étonner que *fées*, *féeries*, une *Fairy*, apparaissent dans les *Illuminations*, soit avec leurs acceptions courantes, soit avec d'autres, argotiques, que Rimbaud n'a sans doute pas ignorées (« fairy » signifie *cocotte*, *homosexuel*). Quant à l'*opéra-comique*, que le poète ait connu ou non celui de Paris, il est certainement allé au moins une fois à celui de Londres, voir avec Verlaine l'*Œil crevé* d'Hervé [1]. Notre amateur d'opéras et de diamants a pu assister aussi à un ouvrage plus sérieux, *Les Diamants de la couronne*, d'Auber, joué en novembre 1872 au Crystal Palace, en mai 1874 au théâtre de Drury Lane, et en juin de nouveau au Crystal Palace. Les représentations d'opéras sont en effet nombreuses à cette époque. Fin 1872, quatre pièces d'Offenbach se jouent simultanément à Londres, et pendant l'été 1873, du moins, les billets « pleuvent », permettant à Verlaine (donc à Rimbaud) d'assister aux opérettes françaises « presque tous les soirs » [2]. L'*Œil crevé* n'est donc pas le seul ouvrage de ce genre que notre poète ait vu au cours de ses séjours à Londres [3].

Au début de *Scènes*, il parle de l' « ancienne comédie » et d' « idylles ». C'est encore le théâtre londonien qui a pu lui suggérer de telles expressions : on y voyait à cette époque de nombreuses « idylles » grécisantes, les unes donnant dans le vaudeville, les autres voisines de la pastorale poétique, philosophique. C'est ainsi qu'on voit au Royal Court Theatre, en novembre 1872, l'*Amphitryon* de Dryden, et au Haymarket Theatre, durant novembre et décembre, la *Pygmalion and Galatea* du librettiste des célèbres opérettes de Sullivan, W. S. Gilbert. Le 14 novembre,

1. *Ibid.*, p. 48 (fin octobre 1872).
2. *Ibid.*, p. 317.
3. Signalons que le mot *operadique (sic)* que Rimbaud emploie dans *Nocturne vulgaire* n'est pas forgé par lui puisque les Goncourt l'avaient déjà employé dans l'*Art du XVIII^e siècle* que connaissait l'auteur des *Fêtes galantes* : « Mais est-ce seulement ce mélange de la vraie nature associée à un arrangement *opéradique* (*sic* — en italiques dans le texte) qui a fait obtenir à Watteau cette victoire ? » (t. I, ch. I, p. 56 de l'éd. de l'Académie Goncourt). — C'est le très regretté Bouillane de Lacoste qui m'a communiqué cette découverte peu avant sa mort.

on ajoute en lever de rideau à *Amphitryon* une « absurdity », *Vesta's Temple*, qui tiendra l'affiche jusqu'à la fin du séjour de Rimbaud à Londres, été 1873. Le Vaudeville Theatre donne à partir du 23 décembre *Romulus and Remus*, « burlesque » sur la fondation de Rome, non moins populaire que *Vesta's Temple*. En mai 1874, le Royal Court Theatre continuera cette veine « classique » en montant *Calypso*.

Nous avons signalé qu'on a joué, de mars à juin 1874, une *Household Fairy* dont le titre est suggestif par rapport à un titre et plusieurs expressions de Rimbaud. On peut en dire autant de deux autres pièces de 1874, la *Queen Mab* de G. W. Godfrey, jouée au Haymarket Theatre du 21 mars au 2 mai, et *The Great Metropolis*, « musical absurdity » de F. C. Burnand, jouée au Gaiety Theatre du 6 avril au 12 mai. Le fait que Godfrey emprunte pour sa pièce le titre d'un poème de Shelley indique que ce poème, avec peut-être le tableau que Turner en a tiré, est alors célèbre.

La pièce de théâtre n'est pas une féerie, mais se situe à l'époque contemporaine. L'héroïne, Mab, fille d'un mauvais acteur populacier, fait son entrée en imitant une fanfare et en s'annonçant : « la Reine ! » Cela indique qu'en la trente-septième année du règne de la reine Victoria, certains de ses sujets étaient capables d'irrévérence (il existait alors en Angleterre des radicaux et des républicains). Plus tard Mab avoue qu'elle n'est qu'une pauvre bohème. A l'acte II, on la voit en train de faire un croquis dans un bosquet : elle s'est faite maîtresse de dessin à la campagne. A l'acte III Mab, à Hambourg, courtisée par un riche prince, apprend qu'un officier français, grièvement blessé à Thionville, avait prononcé son nom à elle, et n'est pas mort comme elle l'avait cru. Ce détail n'aurait pu manquer d'intéresser Rimbaud qui avait était mêlé à la guerre franco-prussienne. Ses « cortèges de Mabs » sont-elles, plutôt que des fées (au sens habituel), des dessinatrices, des écolières anglaises faisant des aquarelles dans la banlieue londonienne ? Si cette expression de *Villes* est de fait un écho de la *Queen Mab* de Godfrey, elle n'a pu être écrite avant mars 1874. Mais, nous l'avons vu, ces *Mabs* peuvent s'expliquer autrement.

Dans la *Great Metropolis* on hypnotise un provincial et on le promène à Londres en lui faisant croire qu'il visite Venise : on lui persuade que le théâtre de l'Alhambra (bien connu de Verlaine et de Rimbaud) est le palais du Doge, que le Trafalgar Square est la Place Saint-Marc et que le Regent's Canal est le

Grand Canal. On emmène le voyageur à un bal masqué où il y a une *illuminated view* de Venise et des feux d'artifice. Et l'on chante en finale :

> Now we've all our fun done
> You will stay in London...
> In the Metropolis you'll stay...
> If London isn't Venice, well
> It's good enough for me [1].

Est-ce à cette « absurdity » que Rimbaud doit sa *Venise louche* ? Ou bien lui a-t-il suffi, comme nous l'avons suggéré en 1955, du style « vénitien » de certaines bâtisses de Londres, du canal de Camden Town, de Paddington, se joignant au *Grand Junction Canal* et à quelques-unes des toiles où Canaletto avait, au siècle précédent, donné à Londres bien des ressemblances avec sa patrie ? Signalons en tout cas que l'auteur de la *Great Metropolis* compare aux canaux de Venise celui que Rimbaud connaissait bien, et qu'à cette époque on commençait à dénommer « Little Venice » l'endroit même de Paddington qui avait inspiré le second *Streets* de Verlaine. On prétend que Byron avait trouvé ce canal non moins poétique que celui de Venise [2].

Il est tentant de croire que Rimbaud a vu au moins la deuxième de ces pièces de 1874. Sinon, et que son manque de « ronds » ait été trop intense pour qu'il y assiste, rien ne l'aurait empêché d'en remarquer les affiches et de garder dans sa mémoire consciente ou inconsciente ces titres, pour en faire passer des échos dans les *Illuminations*. S'il en était ainsi, la postériorité de ce recueil, par rapport à la *Saison en enfer*, serait établie.

Nous avons déjà insisté sur deux points qui, entre bien d'autres, semblent témoigner en faveur de cette hypothèse. D'abord, l'imprégnation anglaise des *Illuminations*, beaucoup plus grande que celle de la *Saison*, ne saurait résulter tout entière, croyons-nous, des contacts que le poète a pu avoir avec les Anglais et la culture anglaise pendant qu'il était préoccupé de la crise morale qu'il consacra dans son livre imprimé en octobre 1873. Ensuite, le détachement esthétique qui s'accuse dans *Illuminations* serait peu vraisemblable chez un adolescent en proie à la crise dont nous venons de parler, mais serait bien admissible

1. Les textes de la *Queen Mab*, de la *Great Metropolis*, n'ont jamais été imprimés (seules les chansons de cette dernière furent publiées en 1874). C'est grâce à la bienveillance de l'Assistant Comptroller que nous avons pu consulter au Lord Chamberlain's Office (censure théâtrale), Londres, les manuscrits de ces pièces.

2. Il aurait dit, énigmatiquement : « There would be nothing to make the Canal of Venice more poetical than that of Paddington, were it not for its artificial adjuncts. » Cité par H. B. Wheatley, *London past and present*, t. 3, p. 3.

après le déluge. Nous croyons que, à défaut de preuve documentaire définitive, l'étude du texte même d'*Illuminations* — et surtout, peut-être, celle des exotismes qui s'y cachent encore — finira par donner raison, sur ce point, plutôt à Verlaine qu'à d'autres témoins qui, pour sauvegarder leur mythe d'un Rimbaud renonçant à la littérature avec la *Saison en enfer*, sont allés jusqu'à vouloir supprimer la découverte de M. Losseau, prouvant, il y a plus d'un demi-siècle, que l'auteur n'avait pas brûlé, comme ils l'avaient prétendu, toute l'édition de son livre.

V. P. Underwood.

YOUNG HENRY JAMES

and the Lesson of his Master Balzac.

In 1905, in a lecture delivered before a number of American audiences and called " The Lesson of Balzac ", a title parodying that of his short story, " The Lesson of the Master, " Henry James asserted that not only was Honoré de Balzac his master but " the master of us all ". This is what he meant by the expression :

> ... let me meanwhile frankly say that I speak of him, and can only speak, as a man of his own craft, an emulous fellow-worker, who has learned from him more of the lessons of the engaging mystery of fiction than from anyone else, and who is conscious of so large a debt to repay that it has had positively to be discharged in instalments, as if one could never have at once all the required cash in hand [1].

Recent critics, while often noting that James owned Balzac to be his " master ", have in general refused to believe that the indebtedness was so extensive as James himself repeatedly claimed. One groupe — including Garnier, Fay, and Roberts — has summarized all or some of James ' five essays on Balzac, but has not cared to analyze the debt [2]. Another group, headed by Ford Madox Ford and including such diverse writers as Cornelia Pulsifer Kelley and T. S. Eliot, has ignored James' own opinions and insisted that, after *Roderick Hudson*, be outgrew his admiration for the author of the *Comédie humaine* [3]. A third group, consisting of those who know James best, honors his claim of indebtedness to Balzac but, not having found wherein

1. " The Lesson of Balzac ", *The Question of Our Speech, The Lesson of Balzac* (Boston, 1905), p. 115, p. 70.

2. Marie-Reine Garnier, *Henry James et la France* (Paris, 1927), pp. 106-22 ; Morris Roberts, *Henry James' Criticism* (Cambridge, 1929) ; and Eliot G. Fay, « Balzac and Henry James », *The French Review*, XXIV, No. 4 (February, 1951), 331-36.

3. Ford, *Henry James : A Critical Study* (New York, 1915), pp. 17, 114, 118 ; Kelley, *The Early Development of Henry James, The University of Illinois Studies in Language and Literature*, XV (Urbana, 1930) ; and Eliot, « On Henry James », *The Question of Henry James*, ed. F. W. Dupee (New York, 1945), p. 112, p. 114.

the debt lies, has apparently been unable to believe that a writer so different from James could have exerted so much influence on him.

In addition to this third group, one writer — Miss Kelley — needs to be considered here. In her study of *The Early Development of Henry James* (1930), Miss Kelley ignored James' mature verdict as to who his master was, concluding that he was closer to George Sand, George Eliot, and Turgenev ; but she devoted some space to pointing out parallels between three of James' stories and two of Balzac's [1]. Charles Cestre's 1932 article « La France dans l'œuvre de Henry James », and George Markow's 1952 University of Paris thesis *Henry James et la France, 1843-1876*, add little to Miss Kelley's findings ; but their conclusions are quite different from hers and more in accord with those of James himself [2]. Three other writers have treated the question : one, Pelham Edgar, reminding us that James claimed to have learned certain lessons in technique from Balzac ; another W. C. D. Pacey, concluding that the influence lay in James' attempts at local color and in his admiration for Balzac's magnificence of design and success in complete representation [3] ; and the third, Leon Edel, showing how much the plan of the New York edition of James ' work resembles the plan of the *Comédie humaine* [4]. All of these writers taken together have made a number of generalizations about the question of Balzac as James' master, but so far not very much has been said about the influence that the master may have had on James' fiction itself.

James' knowledge of and love for Balzac began when he was eighteen. He " absorbed " *Eugénie Grandet* and all the rest of the massive *Comédie humaine*, as frequent references and discussions in his autobiographies, his fiction, and his travel literature clearly show [5]. But a study of the American writer's early reviews and criticisms, such as that made by Morris Roberts, will demonstrate even better how completely saturated he was with the entire work of the French novelist. These reviews and criti-

1. Kelley, p. 76, p. 232, for example.
2. Cestre, *Revue Anglo-Américaine*, X (October, 1932), 1-13, 112-22 ; and Markow, pp. 173-99.
3. " Henry James and his French Contemporaries ", *American Literature*, XIII (1941), 240-56.
4. " The Architecture of Henry James's 'New York Edition' ", *New England Quarterly*, XXIV (June, 1951), 169-79.
5. For example, see *Notes of a Son and Brother* (New York, 1914), p. 93 ; " A Bundle of Letters ", *Henry James, Selected Short Stories*, ed. Quentin Anderson (New York, 1950), pp. 14-15 ; and all the first chapter of *A Little Tour in France*.

cisms prove also that James' judgment of the stature of Balzac did not change through the years. He had started his career in letters calling Balzac the " novelist who of all novelists was certainly the most of one " [1], and although he was not blind to the faults of many of the master's works, and although for twenty years he wrote nothing of importance about the master, he ended his career saying,

> Stronger than ever, even than under the spell of first acquaintance and of the early time, is the sense — thanks to a renewal of intimacy and, I am tempted to say, of loyalty — that Balzac stands signally apart, that he is the first and foremost member of his craft [2].

But to know something or to praise it is not to use it. To point out, as so many writers have done, that James knew — and knew well — even the less important writings of Balzac or to quote his eulogies of the master does not show how James " learned from him more of the lessons of the engaging mystery of fiction than from anyone else ". What, then, had he learned ? What had he borrowed ? What was the lesson of the master ? In the first place, using the prerogative of all great writers, of Balzac himself, he borrowed plots, incidents, and characters. In the second place, he learned something much harder to measure, but something infinitely more important — especially to Henry James, " the architect of the modern novel " — that is, he learned much about the technique of writing fiction. The present paper will attempt to discuss the first claim only, to do the easier and less important job, but necessarily the first, find out what James took from Balzac in the way of plots and characters.

As one would expect, James made most of these borrowings early in his career, when he was most familiar with the *Comédie humaine* ; and as one would also expect, some of them have been noted by other readers of James and Balzac. To the three stories by James that have been found to contain characters and plots resembling something in Balzac, this paper will add at least four others. But, at the outset, it is necessary to say that in no case did the American follow his master slavishly, and that in every case the additions and changes in the plots and characters James may have borrowed are so numerous that the present analysis will not attempt to list them all. Our problem is to show by producing enough of the similarities that in at least seven stories —

1. In a review called " Historical Novels ", *Nation* (August 15, 1867).
2. *Notes on Novelists* (London, 1914), p. 86.

perhaps mores — James seemed to be writing with Balzac's fiction in mind.

The first story that James published was called *A Tragedy of Error*. Mr. Edel thinks that it " fits more accurately than any of the other early tales, the description of his friend Perry, that at Newport he wrote stories in which the heroes were villains and the heroines seemed to have 'read all Balzac in the cradle and to be positively dripping with lurid crimes' " [1]. However, the first of James' stories that seem to point to specific works by Balzac is " Poor Richard, " which appeared in the *Atlantic Monthly* in 1867. In spite of the autobiographical interest that has been found in this tale [2], it bears a very close resemblance in both plot and characters to *La Vieille fille*, one of Balzac's « Scènes de la vie de province ». Jame's story is set somewhere in the country in Civil War America. Four characters are involved : Gertrude Whittaker, a rich heiress, not very young, with no parents or guardian ; Captain Severn, a decent suitor who is killed in the war after heving been tricked into leaving before he can declare hos love for Gertrude ; Major Luttrell, a scheming, older man, a villain who wants the girl for her money ; and Richard, a poor, sickly, talented, dissolute youth who loves the heiress but is unable to gain her affection. Balzac's story, set in a small town, also has four characters of importance, four characters who match those of " Poor Richard " : Mademoiselle Rose Cormon, a middle-aged, very wealthy orphan ; the energetic, not bad, not good bourgeois, Monsieur Du Bousquier ; the chevalier de Valois, an unscrupulous old roué seeking to marry Mademoiselle Cormon for her money ; and Athanase Granson, a talented and sickly lad who, though nineteen years younger than the heiress, loves her devotedly. The chief difference lies in the fact that in Balzac's story the rising bourgeois Du Bousquier gets the heiress and the young man commits suicide, while in James' story no one gets the heiress, the character corresponding to Du Bousquier being killed in the war. In both tales the young man is pictured as having to overcome temptation : in Balzac he turns from the lures offered him by the beautiful young servant girl Suzanne and remains true to the older woman ; in James the temptation is liquor, and " poor " Richard also overcomes his temptation. In both tales this youngest lover is a sort of pale

1. Henry James, *The Untried Years*, 1843-1870 (Philadelphia, 1953), p. 216.
2. *Ibid.*, pp. 236-37.

shadow of Werther, or, perhaps better, of Madame de Warens' Rousseau.

" De Grey ", published by James in the *Atlantic Monthly* in 1868, is the story of a centuries-old curse and its inevitable destruction of the last of the De Greys because in defiance of the curse he falls in love. It is a melodrama with an analysis of the minds of the young lovers as they attempt to fight against their fate. This plot is — at least in its essentials — much like the last half of *La Peau de chagrin,* one of Balzac's novels that James did not like [1]. In this novel, Raphael has unthinkingly made an agreement that will bring him success and fortune, but at the same time he becomes the victim of a curse, « la peau de chagrin, » the magic shagreen skin that shrinks in size every time he experiences a feeling of passion. His great love for the girl he marries finally destroys the skin and, at the same time, himself. As in James' story there is much emphasis placed upon the fight to outwit the curse and upon the mental torments of the lovers. And there are important similarities in the corresponding main characters. The heroines are both young, beautiful, blue-eyed blondes. They are both passionate and love for some time without having their love returned ; both are victims of a curse, remaining alive themselves but killing theis lovers with an excess of passion ; both contemplate suicide in order to free their sweethearts of the curse ; and at the end of the story each is left holding the dead body of the man she has loved and killed. The young heroes are also alike. They are both dark and handsome and experienced in the ways of the world, and both reach true love only after turning from women who fascinate them but whom they do not love.

In 1868, in the *Atlantic Monthly*, James published his first popular success, a melodramatic, exotic tale called " Gabrielle de Bergerac » after its heroine, the sister of a French baron of the time of the Revolution. The baron wants Gabrielle to marry a wealthy man of the aristocracy ; but she falls in love with a penniless, though well educated, tutor of the baron's son, and after a terrible scene with her brother and the rejected suitor, who draws his sword and tries to kill her, runs off with her young man of low birth inly to meet with him a violent death as a Girondist. Joseph Warren Beach called this story " a kind of pastiche of Scarron, Watteau, Rousseau, Walter Scott,

1. *French Poets and Novelists* (London, 1875), p. 98.

with a spice of other American writers, " and Miss Kelley has found that " the story is not exactly Henry James's. It is more nearly George Sand's " [1]. Both of these verdicts should perhaps be honored, for « Gabrielle de Bergerac » does remind one of the passionate stories of the out-of-doors written by George Sand [2]; and the account of the love of the idealistic young tutor and the woman of the aristocracy, with all the accompanying theses of democracy, the simple life, and nature, is like something out of *La Nouvelle Héloïse*. But what Mr. Beach believed to be Walter Scott is probably Walter Scott through the medium of Balzac, for the plot of « Gabrielle de Bergerac » is similar to that of *L'Enfant maudit*, one of those early novels which Balzac wrote while obviously and admittedly under the influence of *his* master, the author of *Quentin Durward* and *Kenilworth*. In this story the Duc d'Hérouville wants his son Étienne to marry a woman of his own rank, but the son is in love with a girl of the lower classes. When the two lovers face the duke, he flies into a rage, draws his sword, and frightens them to death. Although in one story it is a sister who loves beneath her station, refusing a wealthy suitor, and in the other it is a son, in both stories there is a passionate scene with the old lord, who refuses his consent, and a weapon ls drawn. Another difference is that Balzac permitted the duke to frighten the lovers to death while James had them put to death later. Balzac's hero loves good literature, Petrarch in particular, and can sing beautifully. James' hero also loves good literature, including Petrarch. Instead of being able to sing well he can paint well. The heroines are alike in that they have been reared apart from society and neither understands love nor the arts of coquetry, and both are named — Gabrielle. It seems very likely that James in using this name was indicating his debt to Balzac, for he followed such a practice on at least two other occasions, once, in « Madame de Mauves », when he named his heroine Eufemia Cleves after her famous counterpart in Madame de La Fayette's novel, and again, in *The Ambassadors*, when he named his hero Lambert Strether after Balzac's Louis Lambert.

In 1875 Henry James published two short stories whose plots were undoubtedly taken from Balzac, as Miss Kelley has shown [3].

1. Beach, *The Method of Henry James* (New Haven, 1918), p. 186; and Kelley, p. 90.
2. E. g., George Sand's *Valentine*, as George Markow, p. 136, suggests.
3. Pp. 149 ff.

The Balzac model is *Le Chef-d'œuvre inconnu*, and the James portraits are " The Madonna of the Future, " published in the *Atlantic Monthly*, and " The Sweetheart of M. Briseux ", published in *Galaxy*. Balzac's story contains two plots that are not very well related. One concerns the young artist Nicholas Poussin and his sweetheart, Gillette, and the other is the tale of the disillusionment of the great painter Frenhofer. James may have felt that the plots were not well connected because he took them both and made a story of each. In " The Madonna of the Future " James' Theobald is a victim of one of Balzac's favorite maladies, the malady that killed old Frenhofer. This disease has been disgnosed as " an overrefined conception of art " that " renders the artist powerless to produce his masterpiece " [1]. Both Theobald and Frenhofer are idealists and fail to paint the masterpiece that absorbs their whole lives. The failure is due not to inability, for both are great artists, but to the perfection of the ideal. And both artists are killed when a younger man looks on what is supposed to be the finished masterpiece and breaks the illusion by a thoughtless exclamation that there is no painting on the canvas. The other James story, " The Sweetheart of M. Briseux, ", tells of a young girl who loses her sweetheart because she sits as a model for a great young painter who then forgets her and continues on the road to fame. Gillette, the young mistress in Balzac's tale, is tormented because her lover, Poussin, asks her to sit for another artist and she feels that the request is a sign that she is being sacrificed to his art, to his desire for fame. Besides this similarity in character and incident, in both stories there is a dramatic scene in which the young artist grabs the brush and in a few quick strokes proves his ability by finishing a painting that has been started by someone else.

Another of James' early short stories that shows the author's knowledge of Balzac is one called « Eugene Pickering, » which was published in the *Atlantic Monthly* in 1874. The long account of Eugene's education and early life bears a strong resemblance to the account given in *Le Lys dans la vallée* of the youth and education of Félix de Vandenesse. Félix is given an education that is almost monastic. Sick and puny, he loves books, learns Greek and Latin, and studies mathematics and law. He yearns for love and never receives it. His parents send him to day-

1. E. Preston Dargan, and Bernard Weinberg, *The Evolution of Balzac's « Comédie humaine »* (Chicago, 1942), p. 46.

school in care of the father's valet, who brings him home in the evening ; and when he is a law student in Paris at the age of nineteen, he is escorted to classes by an usher, who returns for him when classes are over. He can do nothing without permission. When he goes into the garden to look at the stars, he must give an account of himself and is upbraided for taking the liberty. Though he loves the theatre, he is able only occasionally to slip off and attend a play. The result of this secluded life and rigid education is that his naturally passionate nature is abnormally fettered, and the lad, suddenly released from captivity, falls violently in love with the first pretty woman he sees. And now here is the early life of Eugene Pickering. Like Félix, he is sick and puny. His very determined father gives him a strict education in Greek and Latin, permits him no contacts with the outside world, and sends him to school in care of a nurse, who fetches him in the afternoon. Like Félix, " Poor Pickering could never take a step without a prior petition, or spend half an hour in the garden without a formal report of it when he came in. " And finally, as in Balzac's novel, the boy's monastic education, as the first person narrator, tells us,

> ... had found him, evidently, a very compliant, yielding subject ; his gentle affectionate spirit was not one of those that need to be broken. It had bequeathed him [...] an extraordinary freshness of impression and alertness and desire [...] and I trembled for the unwarned innocence of such a soul.

We are correctly forewarned by the narrator's trembling, for Eugene, set free from the shackles that had bound him, becomes, like Félix, infatuated with the first woman who pays attention to him.

Probably the only fall-length novel that James may have written with a Balzac plot in mind is *Washington Square*, published in 1880. In spite of the statement in James' journal that the idea for this story came from Fanny Kemble's account of her selfish brother, many people have called *Washington Square* the American version of *Eugénie Grandet* ; and Miss Kelley took two pages to discuss the ways in which Catherine Sloper, the heroine of the American novel, resembles Eugénie [1]. M. Cestre also noted the possible indebtedness to Balzac in this novel, although he too thought that any borrowing was limited to the character of Catherine. But there is another character in James' book who, while not out of *Eugénie Grandet*, seems to owe much

1. Pp. 280-81.

to the *Comédie humaine.* He is the man who wants to marry Catherine for her money. Although this man, Morris Townsend, bears only a limited resemblance to Eugénie's cousin Charles, the hero of Balzac's book, and although in broad outline he is certainly close to James' picture of Henry Kemble, he is very much like a certain large group of young men who make their way selfishly and schemingly through the pages of the *Comédie humaine* and whom M. Preston has called « les viveurs » in order to contrast them with two other groups of young men found in Balzac's works. A *viveur*'s chief objective in life is to marry a wealthy woman in order to advance socially and live lazily. Since Morris wishes to marry Catherine for these reasons, he can be called a " viveur " and placed with his brothers, Rastignac and Maxime de Trailles, with this qualification : they succeeded in marrying rich wives while he, though he used all the arts they had at their command, failed because Catherine's domineering American father prevented him.

These, then, are the early stories of James that seem to owe something to Balzac : " Poor Richard ", " De Grey ", " Gabrielle de Bergerac ", " The Madonna of the Future ", " The Sweetheart of M. Briseux ", " Eugene Pickering, " and *Washington Square.* Others might, with less certainty, be added to the list, such as " My Friend Bingham ", which has certain parallels with that part of *Le Député d'Arcis* which Balzac did not write. The later fiction of Henry James is apparently very original in plot and character, but at least one story after *Washington Square* contains an incident that is much like something in the *Comédie humaine.* In Balzac's *Honorine* a young woman leaves her husband and goes into seclusion in a big house in a distant quarter of Paris. The husband sends his assistant, who is unknown to the woman, to carry out a plan that will bring the wife back. The young man takes the house next door to her, pretends to be a flower gardener, gets her interested in the flowers — and him — and slyly leads her to a philosophy of life that causes her to return to the husband. Although we know of the " germ " — recorded in James' Italian journal for January 12, 1887 — that gave him the idea for " The Aspern Papers ", it is interesting to note that the designing editor-scholar in that story, published in 1888, uses much the same method — even to the flowers — to arouse the interest of Miss Tina in the hope that through her he will get possession of the precious letters he wants to edit.

A number of possible minor borrowings might be noted, even

in the later works. M. Cestre, for instance, thought that the Bellegarde family in *The American* was taken from Balzac, and we have James' word that it was — that is, James speaking through the mouth of Valentin, one of the members of the Bellegarde family[1]. And Madame Merle in *The Portrait of a Lady*, like Madame Nucingen in *Le Député d'Arcis*, finds a rich wife for her former lover. Another possible indebtedness to Balzac is the theme of illicit love and its consequences, a theme used by James in a number of stories, for instance, *The Portrait of a Lady*, *The Turn of the Screw*, *What Maisie Knew*, *Madame de Mauves*, and *The Golden* Bowl. The *Comédie humaine* contains a great many treatments of the same theme, including seven of the " Contes bruns ", such as *La Femme abandonnée*, *La Grenadière*, and *La Femme de trente ans*. Here the indebtedness is made more probable because James, with no first-hand experience, was forced to depend upon his reading of those writers who, like Balzac, treated the theme fully and did have first-hand experience.

The fact that James' later tales contain few characters and incidents similar to anything in Balzac does not in any way support the Ford-Kelley theory that after *Roderick Hudson* he grew away from the author of the *Comédie humaine*, for the debt that James referred to in old age had nothing to do with the people and plots of his fiction. When, in 1905, he called Balzac his " master ", he was thinking of problems of technique and perhaps would have been unable to remember the examples that have been presented here of another kind of indebtedness, a more immature kind and one that would be less important to James, an artist and craftsman concerned with dialogue, foreshortening, and the other matters he claimed then to have learned from Balzac, another artist and craftsman. But all that is a more complex part of the question and can not be answered so quickly and easily. However, while the present paper must leave the job unfinished, it has pointed out at least four more of James' stories that seem to owe much to Balzac, thereby showing that his debt consisted of more than a knowledge of the works of the only writer he ever called " master ", of more than an admiration for his master's stature and for his master's ability at total representation, of more even than a desire to publish his own complete works in a frame similar to that of the *Comédie humaine*.

Percy G. Adams.

1. *The American* (Boston, 1907), p. 162.

NOTES ET DOCUMENTS

LAMARTINE AND THE *CIRCÉ DU DÉSERT*

" Voyageur comme vous, étranger comme vous dans l'Orient, n'y venant chercher comme vous que le spectacle de sa nature, de ses ruines, et des œuvres de Dieu ", wrote Lamartine in requesting an audience with Lady Hester Stanhope on September 20, 1832. Aware of the wily recluse's suspicion of strangers, he respectfully concluded : " Je comprends trop bien moi-même le prix de la liberté et le charme de la solitude pour ne pas comprendre votre refus et pour ne pas le respecter [1] "

Thus began an almost forgotten episode in the *Voyage en Orient* that in its time attracted considerable attention. During his trip to the Near East Lamartine had included in the itinerary a call on Lady Hester Stanhope, a member of one of England's celebrated families and a niece of Pitt. Disgusted with European society she went to live among the primitive tribesmen of Lebanon. There she established what amounted to an Oriental principality and ruled over the surrounding country through an indomitable personality and the reputation of being a prophetess. Lady Hester resided in a castle, named Dar Joun, near the village of Djoun. It was there the poet was permitted to visit her, the deference displayed in his letter having apparently appealed both to her vanity and curiosity.

His inaccurate recollections of the East are too well known to bear repetition here. Needless to say, a reader who accepted without question Lamartine's description of Dar Joun would consider it a page from the *Arabian Nights*. Clad in the most ornate Turkish costume she greeted the poet solemnly. Then calling upon her preternatural powers the seeress proclaimed :

> C'est Dieu qui vous amène ici pour éclairer votre âme ; vous êtes un de ces hommes de désir et de bonne volonté dont il a besoin, comme instruments, pour les œuvres merveilleuses qu'il va bientôt accomplir parmi les hommes [2].

1. A. de Lamartine, *Voyage en Orient*, Paris, Pagnerre, 1854 ; I, pp. 169-170.
2. *Voyage en Orient*, I, p. 175.

Humbly Lamartine acknowledged, he tells us, the compliment paid to him and discoursed at length on politics and religion. His hostess, in turn, expounded her own peculiar brand of religious eclecticism with borrowings from Judaism and Christianity. The speech making finally at an end, Lady Hester showed Lamartine the magnificent Arabian steed she kept in reserve for the coming of the second Messiah. Their parting, according to the poet, took place in the best Arabian tradition, " Elle me tendit la main, je portai la mienne sur mon cœur, à la manière des Arabes, et nous sortîmes [1]. "

Although generally dismissed as another inconsequential narrative of Lamartine, an examination of the *Memoirs* of Lady Hester published in 1845 by her personal physician Dr. Meryon reveals some interesting details. The English aristocrat by no means an austere figure swathed in Oriental robes had been a blustery, rebellious member of eighteenth century society. " Her opinion of a French traveler ", as Meryon discreetly labels her interview with Lamartine, referred to as M. —, was stated by Lady Stanhope in rather uncomplimentary terms : " He thought to make a great effect when he was here, but he was grievously mistaken. " Then, poking fun at Lamartine, she alluded to him as " an elegant versifier ", without " sublime ideas ". His behavior she found very annoying especially when he " pointed his toes in my face, and then turned to his dog and kissed him ". Among the poet's mannerisms she ridiculed " that way of thrusting his hands in his breeches-pockets, sticking out his legs as far as he could ". His attentions to a pet lapdog taxed her patience, " getting off his horse half a dozen times to kiss his dog [...] on the road from Beyrout here ! the very muleteers and servants thought him a fool ! " [2]

English periodicals had varying reactions when the *Voyage en Orient* appeared in 1835. " Nobody but a Frenchman could have written this book : it breathes the very soul of French sentimentality and French egotism ", scoffed the *Literary Gazette*, which cited as an example a lengthy excerpt from the outlandish description of Lady Stanhope [3]. The *Quarterly Review*, on the other hand, observed that since Lamartine's visit to her was being " widely circulated by the periodical press in this country [...] a great injustice has been done to his work by the publication of an English translation before the arrival of the original in this country ". As for the report on Lady Stanhope, the *Quarterly Review* concurred with " M. de Lamartine's view of this singular woman ", who " believes, or persuades herself that she believes in the wild jumble of astrology, fatalism, Judaism and (shall we call it ?) Christianity which forms her avowed creed " [4].

1. *Voyage en Orient*, I, p. 188.
2. *Memoirs of Lady Hester Stanhope, edited by Dr. Meryon* (London, Colburn, 1845, I, p. 262.
3. " A Pilgrimage to the Holy Land ", *Literary Gazette*, May 16, 1835, p. 307.
4. " M. de Lamartine's Pilgrimage ", *Quarterly Review*, July, 1835, pp. 156, 166.

Over in America, where Lamartine was perhaps the only contemporary French writer, besides Chateaubriand, to enjoy any popularity. Elizabeth Fries Ellet, a pioneer in American criticism of French authors, commented on the *Voyage en Orient* in the *American Quarterly Review* of 1835. " He has surveyed the scenes he depicts with the eye of a poet, a philosopher, and a Christian ", she primly acknowledged, despite " the declamatory style and somewhat overwrought pictures ". One portion, in particular, Mrs. Ellet felt, was already too well known to require further elaboration. " The visit of our author to the famous Lady Hester Stanhope has been so extensively copied in the newspapers in this country, that it would be a work of supererogation for us to extract any portion of it [1]. "

Three years later, the *United States Magazine* printed an article by an anonymous American traveler, *A Recent Visit to Lady Hester Stanhope*. The *Circé du désert*, as Lamartine had called her, was by now well acquainted with the *Voyage en Orient* which was violently denounced in the presence of her visitor from America :

> Her strictures upon the work of this gentleman exhibited much feeling, and she considers his description of her dress, and manners, and conversation, as highly colored, and, in fact, distorted, and she qualified it by an epithet I feel no disposition to repeat [2].

Other travelers were also obliged to listen patiently to her tirades against Lamartine. The English voyager Kingslake recalled the period spent as a guest at Dar Joun during which Lady Stanhope " a capital mimic " took delight in giving her " imitation of Lamartine ", who apparently " had none of the violent grimace of his countrymen [...] but rather bore himself mincingly, like the humbler sort of English dandy ". Upon his return to England Kingslake received a letter from Lady Hester in which she indignantly maintained that despite Lamartine's belief she was isolated " and without books, yet my head is organised to supply the want of them, as well as acquire knowledge " [3].

After Kingslake's visit Lady Stanhope received still another caller. By now, thanks to Lamartine, it was becoming increasingly difficult for outsiders to enter Dar Joun. This was no obstacle whatsoever to the worldly Prince de Pückler-Muskau. Lady Stanhope was captivated by him but Dr. Meryon had misgivings. When he saw the nobleman caress a pet chameleon the physician feared " at first we were going to have a second edition of M. Lamartine and his lapdog " [4].

1. " Lamartine's Travels in the East ", *American Quarterly Review*, December, 1835, pp. 270, 289, 277.
2. " A Recent Visit to Lady Hester Stanhope ", *United States Magazine*, May, 1838, p. 192.
3. A. W. Kingslake, *Eothen*, Blackwood, London, 1879, pp. 123-124.
4. Duchess of Cleveland, *Life and Letters of Lady Hester Stanhope*, London, Clowes, 1879, p. 288. This edition by a relative of Lady Hester adds further material not presented by Dr. Meryon.

Once assured the prince would make no report like that in the *Voyage en Orient* of which " one half is invented, and the other half incorrect " she laughingly told her German visitor of the poet's reference to her alleged comment on his feet, " C'est le pied de l'Arabe, c'est le pied de l'Orient ; vous êtes un fils de ces climats [1] ". She then related " the real facts of the case ". Because Lamartine regarded his foot " with much complacency ", Lady Stanhope felt obliged to praise his " finely formed foot and arched instep ". These physical traits together with " the lustre of your eyes and the shape of your eyelids ", she told him, were " the characteristics of poetic genius ", especially since " all of Arab blood are born poets ". Instantly, Lamartine requested further information about his Arabian origin for " several men of rank " in his province were of Arab descent and it now seemed certain " some of their blood was mingled with mine ". His curiosity aroused the poet impatiently awaited " more details of these renowned warriors ". Not wishing to offend the " exuberant vanity " she detected in his horoscope, Lady Stanhope refused to disclose that her reference was " not to renowned warriors but to a tribe of camel-drivers ". This particular group of Arabs, she told the prince, had good feet and high insteps and were " greatly esteemed as minstrels and story-tellers ". Like the poet they usually held " their heads on one side, with half-closed eyes, a habit acquired from watching the heads of their camels and which has now become a second nature " [2].

After the prince left no further mention was made of Lamartine although Dr. Meryon noted in despair that the German nobleman as well as subsequent visitors called Lady Stanhope's attention to their feet. The *Voyage en Orient* had evidently given her the reputation of being an authority on foot analysis. Her harsh judgment of Lamartine came as no surprise to Dr. Meryon who remembered her reaction to Byron after meeting the English poet in Athens. Contemptuously dismissing her countryman as another versifier, she asserted that it was " easy enough to write verses [...] many a one picks up some old book that nobody knows anything about and gets his ideas out of it " [3].

In view then of the embarrassing testimony given by Lady Stanhope, what can be said in defense of Lamartine ? Preposterous descriptions aside, the French poet rendered a great service to the *Circé du Désert.* He made her name known to a new generation and was one of the very few to defend her sanity. While admitting that similar to many brilliant persons she became obsessed with certain fixed notions, he reminded Europe of the immeasurable good she had done ; constantly giving food and shelter to poor Arabs, she could have acquired great

1. *Voyage en Orient,* I, p. 179.
2. *Life and Letters of Lady Hester Stanhope,* pp. 299-300.
3. *Memoirs,* III, p. 193.

power in the East had she so desired. Unlike her fellow Englishmen who considered her a fool, Lamartine supported Lady Stanhope.

Too often the casual observer, exasperated by the poet's unrealistic word-portraits, concludes he was devoid of common sense. While he described what he saw through the eyes of a French Romantic, Lamartine had his practical side. Amply re-paying the unappreciative Lady Stanhope for her hospitality he realized some ulterior motives in the *Voyage en Orient.* Far from being the inane fop depicted by Lady Hester, Lamartine used his conversation with her to interpolate some statements directed to the French voter. Adroitly dodging any definite commitments he blandly confessed his platform always favored the betterment of all mankind, a principle with which few would take issue. It suited his purpose to have Lady Stanhope call him one of God's " instruments pour les œuvres merveilleuses qu'il va bientôt accomplir parmi les hommes ". Not many would accept the prophecy of an astrologist, but the very atmosphere conjured up was calculated to strike the fancy of his readers. The poet had his bitter critics at home. Of this he was well aware. But he was equally aware of the tastes of readers in France who faithfully purchased his works. In this connection the interests of the Anglo-American reading public were also evidently known to the poet-traveler. As the *Quarterly Review* had observed, the English translation appeared in quantity on the market before the French original. Mention of Lady Stanhope was of commercial value in view of the excerpts from the *Voyage en Orient* concerning his visit to her which were liberally quoted in English and American newspapers and magazines.

Politics was one of Lamartine's prime objectives as well as the popular appeal of his work, but he had in addition certain pet notions on religion and philosophy which he presented in the *Voyage en Orient.* Lady Stanhope's alleged reference to him as " un de ces *hommes de désir* et de bonne volonté dont il a besoin " enabled the poet to slyly inject one of the few allusions to Martinism found in his works [1]. There can be little doubt she delivered her customary harangue on astrology and theology so often related by Dr. Meryon. In fact, it is highly improbable she would have tolerated the frequent interruptions by Lamartine recorded in the *Voyage en Orient.* From her protracted discourse the poet very likely chose those elements that coincided with the Martinist concept of the *homme de désir* who guided by a divine illumination leads society through a process of regeneration. Upon being asked by Lady Hester, as the poet reports, whether he expected a second Messiah, Lamartine vaguely replied that to him such an event symbolized the influence of the Holy Spirit. He was perhaps alluding to the special revelation granted the *homme de désir.*

1. See my article " Lamartine and the Baron d'Eckstein ", *Revue de Littérature Comparée,* Avril-Juin, 1958, pp. 223-230.

Lady Stanhope excited the imagination of Lamartine much the same way as the mysterious Baron d'Eckstein probably the only person who knew of his espousal of Martinism. The writer left Dar Joun seemingly convinced he was a Martinist *homme de désir* destined to play the twofold role of poet-statesman. Such an interpretation would explain much of his subsequent words and actions. With the *Voyage en Orient* he entered a period of political activity characterized by many visionary and mystifying statements in the Chamber of Deputies. One can only speculate on the extent to which his Martinist notions, corroborated by some of Lady Stanhope's pronouncements, caused the indecisive and often puzzling behavior of Lamartine in his political career.

Lady Stanhope's type of eclecticism had much in common with that of Lamartine. Both desired a synthesis of religious truths that would unite mankind through a more tolerant and enlightened creed. The poet's praise of Islam dates from his meeting with her and was undoubtedly inspired as much if not more by her praise of the Moslem world than her comments on the presumed Arabian origin of his feet. Unfortunately the outwardly affected manner of the poet alienated her. A child of the previous century with its capacity for biting satire and shut off from European society, she was ill-prepared to meet a French Romantic. Extremely sensitive to criticism after years of insults from fellow Englishmen she judged the *Voyage en Orient* on the basis of the portions read to her by Dr. Meryon. Actually except for the remarks on religion and politics attributed to Lady Stanhope together with the liberties taken in describing the setting in which they met Lamartine's report of the interview is not entirely inaccurate. He readily admits that his hostess had never heard of him, a point Lady Stanhope claimed she used to deflate the poet's egotism. Furthermore, the self-proclaimed seeress' rantings were too well known not to give credence to much of Lamartine's account. Lady Hester should have been grateful to the poet for interpreting her words and actions with far greater charity and understanding than most observers. Like many of his contemporaries she did not appreciate the instinctive generosity of Lamartine, a quality he displayed more often than his unduly emphasized vanity.

Thus ended a strange encounter and one that is scarcely remembered today. The clash of these two representatives of different generations was, in spite of a common intellectual heritage, inevitable. It acquaints students of comparative literature, nevertheless, with a most unusual English and Arabic influence on Lamartine in the person of Lady Hester Stanhope, provides what is possibly the only description of the writer during his trip in the Near East, and reveals the poet's interest in expanding his reading public in England and America.

C. M. Lombard.

ON TRANSLATING MALLARMÉ INTO GERMAN

Some of Mallarmé's poems can be translated into another language with a certain amount of success ; but they are the " easier " ones, the earlier poems, in which a relation between the words and the objective world is clearly discernible. A good example of this type is " The Sea Breeze " (" Brise marine ", 1865), where the poet, or the lyrical " I ", is lured by the thought of distant exotic countries and announces that he will take leave from the accustomed world of his study and from the young wife who is nursing her child. The soaring flight of the birds between the foaming waves and the heavens symbolizes his longing, the vision of a possible shipwreck at the end his awareness of the risk of such a supreme venture. Although there are deeper meanings behind the objects of reality, these objects are easily observable in their relation to each other and to the poet and their symbolic values can be established unequivocally. Furthermore, since the verbal statement of the poem is cast in the clear forms of conventional syntax, this type of poems does not offer insurmountable difficulties to the translator. Many translations of " Sea-Breeze " and other earlier poems of Mallarmé exist in English and German, their quality depending on the skill with which the translator approximates the meaning, rhythm, and even the more intangible qualities and suggestive power of the words of the original.

Most of the later poems, however, present problems which should cause all but the most naïve of translators to despair of ever approximating the original's structure and mystic ambiguities. In poems like " Prose (pour des Esseintes) " or " Ses purs ongles... ", the objects of the rela world are hardly present any more, only their names appear as pure words and cyphers for ideas. They have become so far removed from their original common connotations, and the syntactical structure of the poem has become so distorted and ambiguous, that several mutually exclusive interpretations become possible. The translator will then have to decide which meaning he considers the most important and thus he will, at best, make explicit one facet of the manifold ambivalences of the original poem.

I propose to deal with tho poems by Mallarmé, an early one : " Apparition ", and a late one, the sonnet called " Éventail " (de M^me^ Mallarmé), and to compare them with some of the existing German translations. Some incidental references will also be made to Roger Fry's English translation of " Apparition ". The comparison of the translations with the originals will demonstrate the problems confronting the translator, but, beyond that, I hope that it will illuminate the intricacies of structure and meaning of the original poems.

APPARITION

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.
— C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie aimant à me martyriser
S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse
La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli.
J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.
(1863)

The reader has no difficulty in entering the poetic experience. The poet's languor in the moonlight, as weeping seraphim are said to draw white sobs from dying violins, is interrupted by the appearance of a beloved woman. This seems to the poet the fulfilment of childhood dreams. The themes involved are perfectly intelligible and translatable into another language. The problems fecing the translator are technical — the rendering of meter and rhyme — and stylistic — the choice of the right words and the creation of an equivalent mood or atmosphere. I have had access to 10 German translations, all of which are rhymed, as the original [1]. Roger Fry's [2] English translation is unrhymed and demonstrates strikingly that the sacrifice of rhyme makes possible a more intimate faithfulness to the original as far as meaning and tone are concerned. I shall deal mainly with two German translations : with Stefan George's, which appears to me vastly superior to the rest, and with K. L. Ammer's, which is easily the worst.

" Erscheinung " was George's contribution to the book of homage which 23 friends of Mallarmé offered to the " maître " in 1897. This was the year of publication of George's *Das Jahr der Seele*, whose atmosphere and themes have something in common with the " Apparition ". In spite of the restrictions imposed on syntax and word choice by the rhyme problem George conveys the quietly sad mood of the first ten lines and the delicately controlled elation of the last six.

1. Eight of them in *Gedichte des französischen Symbolismus in deutschen Übersetzungen*, ed. Wolfgang Kayser, Tübingen, Niemeyer, 1955, pp. 26-30 ; for a translation by F. J. Nobiling, see *Zeitschr. f. franz. Sprache u. Lit.*, Jena-Leipzig, Vol. 61 (1937/38) ; for the most recent one, see Stéphane MALLARMÉ, *Sämtliche Gedichte : Französisch mit deutscher Übertragung*, von Carl Fischer, Heidelberg, Lambert Schneider, 1957. Several other translations are listed by Kurt Wais in his *Mallarmé*, 2nd ed., München, Beck, 1952, p. 765.

2. Stéphane MALLARMÉ, *Poems*, trans. Roger Fry with commentaries by Charles Mauron, New York, New Directions, 1951.

However, his " Erscheinung " bears the unmistakable stamp of his personality.

ERSCHEINUNG

Der mond war in trauer und weinende engel im traum·
Den bogen in ihren händen im blumigen raum·
Im hauchenden· liessen aus den sterbenden saiten
Wie weisse seufzer auf azurne kelche gleiten.
Es war deines ersten kusses gesegneter tag.
Mein schwärmen quälte mich mit geisselndem schlag
Und tauchte mich weise unter im dufte der trauer
Der ohne nachgeschmack lässt und ohne bedauern
Das pflücken eines traums fürs herz das ihn pflückt.
Ich irrte das auge aufs alternde pflaster entrückt —
Da kamst du mit der sonne im haar auf den wegen
Und in dem abend auf einmal mir lächelnd entgegen.
Ich glaubte ich sähe die fee im strahlenhut
Die einst überm schlaf des verwöhnten kindes geruht
Mit halbverschlossenen händen vorübergleiten
Draus weisse sträusse von duftenden sternen schneiten [1].
(1897)

The poem is somewhat more static than the mellifluous original. This effect stems from two structural differences : 1. Practically all of George's lines are distinct units in themselves ; while Mallarmé has seven run-on lines, George uses only one genuine enjambement (lines 3-4). On the other hand, while Mallarmé has eight clearly felt cesuras — all marked by the punctuation, one each in lines 1, 3, 10, 11, 12 and 15, and two in line 2 — George has only one punctuated pause in line 3 and five minor pauses, permitted by the syntax (in lines 1, 8, 9, 10, 13) but not felt as marked incisions. By the replacement of Mallarmé's period after " La lune s'attristait " with " und " the opening line of the poem has assumed a considerably calmer, less dramatic rhythm :

Der mond war in trauer und weinende engel im traum.

2. Partly on account of the line-unit structure, partly because of the peculiarity of the German language, George's lines are a little longer ; he uses 17 more syllables than Mallarmé. His lines have 11, 12, 13, or 14 syllables, while Mallarmé's all have 12. This does not mean that George's lines are at all acoustically irregular ; rather it has to do with the fact that German has stress accent. George establishes regularity by means of five stresses in each line ; but the number of unstressed syllables varies and thus the monotony which the alexandrine line is liable to produce in German is avoided.

In contrast K. L. Ammer's structure is haphazard :

1. WERKE, München-Düsseldorf, H. KÜPPER, 1958, vol. II, p. 418, f. I am preserving George's own system of orthography and punctuation.

ERSCHEINUNG.

Der Mond war düster. Engel, in der Hand die Geigen,
Voll Träumen, trugen weinend durch der Blumen Schweigen
Sterbende Veilchen aufwärts, unter weissen Klagen
Die blauen Blüten, Nebeln gleich, dahingetragen...
Es war der Tag, als ich den ersten Kuss empfangen
Von dir, — und es berauschte sich in tiefem Bangen
Mein Herz am Duft der Traurigkeit,
Die ohne Ekel es empfindet, ohne Leid,
Wenn es ein schöner Traum beglückt.
Ich ging, aufs alte Pflaster meinen Blick gedrückt,
Als durch die abendliche Gasse jung und klar
Du kamst, von Sonnenlicht unsäumt das goldne Haar.
Die Fee meint' ich zu sehn, wie ich sie glanzumstrahlt
Im Traume meiner Kindheit mir gemalt,
Aus den halboffnen Händen schneien lassend weisse
Aus duftenden Sternen gewundene Sträusse.
(1907)

Twelve of his (rhyming) lines have six stresses (lines 1-6, 8, 10-13, and 15), 3 have only four (lines 7, 9, and 16) and one has five stresses. The poem is awkward to read ; it has no proper rhythm.

Stefan George's handling of the meaning of words is in harmony with his form. " Der mond war in trauer " is static ; it does not convey the 'becoming sad' implied in " s'attristait " (Fry says " the moon was saddening "). George's " engel " do not *draw* the white sobs ; rather less vividly, they 'let' only 'something like' white sobs glide from dying strings. The important announcement of line 5 : " C'était le jour béni de ton premier baiser " is perfectly rendered by the equally simple line : " Es war deines ersten kusses gesegneter tag ". Note here that " ton premier baiser " is not only the first kiss which the poet received from the " toi ", but it may also be the first kiss she ever gave ; her great purity is suggested. Note also that the receiving " moi " is not mentioned at all in this line. Compare, by way of contrast, K. L. Ammer's distortions : The moon was not sad, but 'sinister' ; the angels, violins in hand, carried dying violets (!) upward, while white laments are uttered. This last conceit is made especially awkward through the word " unter ", which is placed immediately after " aufwärts ". After that comes the clumsily banal line : " Es war der Tag, als *ich* den ersten Kuss empfangen ".

To come back to the beginning of the poem : the short initial phrase " La lune s'attristait " appears to be based on the simple realistic fact that the moon was being obscured by clouds. It is not difficult either to locate the calm of vaporous flowers in the outside world. But where are the angels in tears, whom the cesura so sharply separates from the saddening moon ? They must be in the poet's visionary imagination ; in fact, they are part of the dream which his heart in gathering (line 9). It would be rather trite if the poet had stated this directly, hence

the dreaming is transferred to the angels : " Des séraphins en pleurs / Rêvant... ". Now, if the poet tells us of a dream vision, we can retrospectively take the saddening moon to be part of the dream too ; it sets the mood of the dream.

George was aware of all this ; he does not have " dreaming angels ", but says with deliberate ambiguity " engel in traum ", i.e. they can be both dreaming and being dreamed of. Moreover, we understand now why George chose to put " und " in place of the cesura : the moon is thus drawn into the dream : " Der mond war in trauer und weinende engel im traum ". Only one of the other German translators whose work I have considered was equally sensitive to the implications of " Rêvant " ; Wilhelm Hausenstein says " Engel weinten in den Traum " (i. e. *into* the — poet's — dream). No such subtleties in Mr. Ammer's version : " Engel... Voll Träumen, trugen weinend... Sterbende Veilchen... ".

Another problem which seems at first difficult to solve is this : the appearance or apparition of the " toi " who gave the kiss does not occur until line 12 : " tu m'es en riant apparue. " Is this an elaboration of line 5 ? Does the poet, in his sad dream, recall how in the sunlight (i. e. during the day) she came and kissed him ? One glance at the poem shows, of course, that this is not so. First of all, it says that she appeared " dans le soir " ; secondly, we note the shift in tense from the *imparfait* to the *passé composé* : " J'errais donc... quand tu m'es apparue. " The apparition, then, takes place in the evening of the day on which she had given the first kiss. The " donc " makes that quite clear and we realize that the sad dream was the consequence of the kiss. The poet tells us that he controlled and guided his emotions in his dreaming quite carefully and that he chose to inebriate himself with sadness (of white sobs) in order not to experience regret and bitter aftertaste. He effaces himself somewhat by making the dreaming (" songerie ") the subject rather than the " moi " and by referring to " *the* heart " instead of " my heart ", so that lines 6-9 become a more general statement about love and its effects. Only the possessive adjective " ma " in line 6 has so far given us any reference to the subject of the dream, and the reticence of the " moi " is not shed until line 10 : " J'errais donc... ". If we look further we see that the relation between the " toi " and the " moi " is not only stated very sparingly but that it is a rather tenuous one (just as the figure of the woman is sketched very vaguely : we see only her laughing mouth and bright hair). " Je " and " tu " encounter each other in lines 10-12 after which the " toi " recurs no more, whereas " Je " reappears in line 13 to tell us that the poet believed he saw a connection between the apparition with the golden hair and his childhood dreams. And here we are taken into a dream again, a far earlier one, in order to sense even more acutely the meaning of the apparition and of the whole poem. The moon-sad dream of the beginning is changed to the happier " beautiful sleeps of the spoiled

child " as the dreamer sees the beloved in the evening and in the right light, so to speak : " with sun in her hair " (not " the " sun, as Roger Fry says !). We must, incidentally, beware of pedantry here and not protest that one cannot picture the overcast moon and the rays of the evening sun in a woman's hair simultaneously. We found that the moon symbolizes the initial dream mood and so the setting sun has also a symbolic — yes, for Mallarmé even a *mystic* meaning. In other poems he refers to it as " Phénix " and implies the ever self-renewed power of life. In a woman's hair it assumes even greater significance ; the hair, " La chevelure ", as a most feminine among all feminine attributes, occurs elsewhere in Mallarmé's poetry and has for him (as for Baudelaire and other poets) great evocative power. It evokes and praises *Woman* and her love as the central force that gives life, changes sadness to bliss, and restores the hopefulness and purity of childhood. Note how in the last lines of the poem the fairy hands from which *white* perfumed stars snow down answer the angels' fingers drawing *white* sobs from dying viols.

We must return to the translators. In Stefan George's line 6 one finds that Mallarmé's propensity to " martyr " himself with the bitter aspects of love has become a very vivid torture through the emphatic addition of the " blow of the scourge. " Also, George does not merely speak of an " inclination " to torture (" Ma songerie aimant à me martyriser ") but he was actually tortured : " Mein schwärmen quälte mich mit geisselndem schlag ", and then he *submerged* himself (" tauchte mich ") in the fragrance of sadness, whereas Mallarmé overcomes or avoids the torture through *intoxication with* sadness, since it offers him an antidote to torture, capable of *even* deleting regret and aftertaste (the word " même " is not rendered by George). Evidently the experiences of the author of *Das Jahr der Seele* have here intruded upon the Mallarméan poem. Especially the last section of the book, entitled " Traurige Tänze ", records the desolate hopelessness of the poet who is denied the fulfilment of love. Only with great effort does he control his despair in such lines as :

> Beklemmendes gefühl der schwere
> Auf müd gewordner pein.
> Dann dieses dumpfe weh der leere.
> O dies : mit mir allein !

and :

> Ein ton von qual und nacht
> Bricht wie ein letzter schrei [1].

It seems as though George's self-torture, which he subdued in his own work by avoiding any direct expression of it, found release in this line of Mallarmé's poem.

Quite unperturbed by emotional nuances, K. L. Ammer turns

1. *Werke*, München-Düsseldorf, H. Küpper, 1958, Vol. I, pp. 158 and 164 respectively.

martyrdom into a colorless " deep anxiety ", *in* which apparently his heart is able to become inebriate with sadness *while* (!) being " made happy by a beautiful dream. " Perhaps he was aware that he was not very good at this sort of thing and hence dealt with it summarily in foreshortened lines.

How have the translators represented the chief event of the poem, the " apparition " ? Mallarmé was wandering through the streets, with his gaze " riveted " to the " aged " pavement. " Riveted " is a strong word for the absentmindedness of the saddened dreamer, and in the word " aged " we feel a correspondence to his mood of disillusionment. George, after the involuntary betrayal of his despair, withdraws and uses a milder and more spiritual word for " rivé " by saying " entrückt ", while the suggestion of " aging " is preserved in his " alternd " (rather than " alt ", which suffices for Ammer, whose glance is simply " pressed " to the pavement). The appearance of the beloved, however, is a sudden encounter for George : " Da kamst du mir... auf einmal... entgegen. " Perhaps the " auf einmal " is to compensate for the French tense change, which he does not render. Ammer is satisfied with the ordinary " Du kamst ". W. Hausenstein, whose awareness of subtleties we noticed before, renders the tense, although he uses an awkward and misleading verb : " da... bist du... mir... aufgefahren. " " En riant ", a very important attribute of the apparition, appears faithfully as " lachend " in Hausenstein, but is softened by George to " lächelnd ", while Ammer replaces it by two vague words : " jung und klar. "

The implications of " avec du soleil aux cheveux " remain preserved in both George's " mit der sonne im haar " (except that he uses the definite article, but " etwas sonne " would have been unpoetic !) and in Hausenstein's " die Sonne in den Haaren " and — as was to be expected — are ruined in Ammer's " von Sonnenlicht umsäumt das goldne Haar. " He noticed that the hair had the color of the sun and called it golden, but has the sun fall on it explicitly from the outside.

In line 13 Mallarmé stresses the mystic quality of the luminous hair by comparing it to the fairy's " chapeau de clarté ", and this is the climax of the poem : the idealization of woman. Roger Fry has found a felicitous English equivalent in " cap of brightness. " The German translators had great difficulties here : " Hut der Helle ", " strahlenkranz ", " Strahlenhelm ", " Hut von Licht " are all rather artificial. Hausenstein's " Hut aus Licht " is perhps the most acceptable equivalent. George makes up a new compound " strahlenhut ", which, I think, is recherché and mars his otherwise so sensitive translation.

A concluding word about George's translation is called for. We said it bears the imprint of his personality and is more static than the original on account of its structure, but we discovered that the self-torture was more real and the encounter more sudden. Thus George's

" Erscheinung " possesses a greater emotional tension under an apparently calm surface, a quality which is characteristic of George's own poetry. This is not a negative criticism, but proof that a translator who is an inspired poet in his own right cannot help but create a new work of art. No matter how closely he adheres to the spirit of the original, he incorporates something of his own individuality.

The second poem to be considered is " Éventail (de Mme Mallarmé) " (published in 1891). It was written in red ink on Mme Mallarmé's fan, which was made of silvery paper and decorated with white daisies. In the 18th and 19th centuries a fan was as much a necessary part of an elegant lady's equipment as a necklace or a ring. To write a poem about a fan, its bearer, or its message, was nothing unusual. Mallarmé was very interested in ladies' fashions ; for three months in 1874 he had written a series of charming articles on the latest styles for the magazine *La dernière mode*. He also wrote a number of short poems on or about ladies' fans at various times. This airy instrument of " coquetterie " held a peculiar fascination for him. " Éventail (de Mme Mallarmé) ", however, represents a most unusual and enigmatic treatment of the fan theme :

Éventail de Madame Mallarmé.

Avec comme pour langage
Rien qu'un battement aux cieux
Le futur vers se dégage
Du logis très précieux

Aile tout bas la courrière
Cet éventail si c'est lui
Le même par qui derrière
Toi quelque miroir a lui

Limpide (où va redescendre
Pourchassée en chaque grain
Un peu d'invisible cendre
Seule à me rendre chagrin)

Toujours tel il apparaisse
Entre tes mains sans paresse.

(1891)

To start with, the form of the poem is unorthodox : it has the English sonnet form, yes... there are three quatrains and a rhyming couplet ; but the lines have only seven syllables and there is no punctuation in the whole poem. Syntactically it is full of mysterious ambiguities ; it consists of two sentences, one long, one short, which are separated by a three-and-a-half line parenthesis in the third quatrain. The subject of the long sentence is not (as we might expect from a fan-poem !) the fan, but " Le futur vers " in line 3. " Cet éventail " in line 6 is in apposition to " vers ". Then " Aile ", placed between verse and fan, may be taken

as an apposition to either or both, and thus establishes their symbolical connection or even identity, an identity attested by the rhyming couplet whose subject " il " may refer to " le vers " as well as to " l'éventail ". If " aile " is thus understood as a noun, then " la courrière ", the (female) messenger, is also an apposition in the same series, and the adverbial " tout bas " must be understood as the equivalent to an adjectival " silencieuse ". If, on the other hand, we take " aile " to be a form (either 3rd person singular present or imperative) of a verb " ailer ", " to wing " or " to fan ", then " tout bas " is truly adverbial and " la courrière " the direct object, which means : the bearer of the fan, not the fan itself is the messenger. The threefold ambiguity of " aile " was, I am sure, intended by the poet ; but what a problem for the translator !

By now we know what the poem is about : it is not really about Madame Mallarmé's fan but about poetry, which is compared to the beating of wings toward heaven, not unlike the motion of the fan, and in the couplet the poet pays homage to his wife as he expresses the wish that his verse may be worthy to be held in her never-idle hands. However, instead of saying : " Poetry is *compared* to the beating of wings ", we should say more precisely that the poem states this : " the future verse has as its language only the beating (of wings) toward heaven ", in other words, it consists of a mere beating of wings, it *is* but a beating of wings. Poetry and wing-beat are identical.

To discover the secret correspondences between things was the constant endeavour of the symbolist poet, or, as Mallarmé put it in a letter to Viélé Griffin in 1891 (just after " Éventail " had been published) : " Tout le mystère est là : établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objects, au nom d'une centrale pureté... " [1] That the establishment of secret identities is at least one of the tasks of poetry was, of course, known to poets long before Mallarmé. I should like to make a comparison between Mallarmé's sonnet and a poem from Goethe's *West-östlicher Divan*, which happens also to deal with a fan. It will, I believe, further illuminate the meaning of " L'éventail " and Mallarmé's conception of poetry. In this poem, entitled " Wink " (written in 1814 or 1815), Goethe speaks of the manifold meanings of a word and applies the very technique of the symbolist when he says :

. . . . . .
Das Wort ist ein Fächer ! Zwischen den Stäben
Blicken ein paar schöne Augen hervor.
Der Fächer ist nur ein lieblicher Flor,
Er verdeckt mir zwar das Gesicht,
Aber das Mädchen verbirgt er nicht,
Weil das Schönste, was sie besitzt,
Das Auge, mir ins Auge blitzt.

1. *Propos sur la poésie*, ed. Henri Mondor, Monaco, 1946, p. 148.

In this poem the function of the fan is the same as in Mallarmé's : it is a symbol of poetry (" das Wort " and " Le futur vers " respectively) : it *is* a fan, and thus a veil [1] (" Flor " or " aile ") behind or above which the highest reality or, in Mallarmé's words, " the central purity " — which is spiritual — resides. For Goethe this is " das Schönste ", was sie [das Mädchen, das den Fächer hält] besitzt " ; it is right here on earth, in the girl's eyes, which look into his own. For Mallarmé the spiritual world where alone truth resides is invisible, above and beyond the earth ; the only term he can find is " les cieux " (not " les yeux " !). He does not look into Madame Mallarmé's eyes, but past her into " some mirror ", the mirror being a favorite symbol of Mallarmé's, indicating the realm of the spirit where poetry originates [2].

So Goethe's " word " places us face to face with reality embodied in a human being, while Mallarmé's " verse " (either his own or the ideal poetry of the future — " le futur vers ") rises above the earth, is disengaged from all earthly things and inhabitable places (" se dégage du logis précieux "). Another close look at the French text will corroborate how tenuous the poem's relation to reality is : 1. What we have understood as " a beating of wings " in line 2 is really only " a beating " ; the word " wing " (" aile ") does not occur until line 5 and its grammatical value is quite uncertain, as we have seen. 2. The fan is named in line 6, but its status as a concrete thing is immediately reduced to a hypothetical existence by the words " si c'est lui... " 3. The mirror's existence, or at least location, is also questionable on account of the modifying " quelque ". 4. The grains of ashes are invisible. 5. In lines 8 and 9 even the verb forms (avoiding the present tense) contribute to this disembodiment of things, " Prozess der Entdinglichung " as Hugo Friedrich calls it in his analysis of this poem [3] ; " Some mirror has shone " (i. e. in the past) and the invisible grains of ash, ardently pursued by the poet " will go back down again into the mirror " (i. e. in the future). So there is a consistent movement away from the concrete in both space and time, a movement which is expressed both in the unpunctuated structure and in the meaning of the poem.

Turning to the German translations (and recognizing their inadequacies) we shall perhaps gain further insights into the original. As far as I could ascertain five translations of " L'éventail " exist [4], as against at least thirteen of " Apparition ". Stefan George wisely

1. For Goethe's use of " Flor " with precisely this meaning cf. his letter to Schiller of May 5, 1798, where he discusses the transposition to verse of some prose scenes of Faust : " ... Ich suche sie deswegen gegenwärtig in Reime zu bringen, da denn die Idee wie durch einen Flor durchscheint, die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes aber gedämpft wird. "

2. Cf. W. Vordtriede, " The Mirror as Symbol and Theme in the Works of Stéphane Mallarmé and Stefan George ", *Modern Language Forum*, 32 (1947) 13-24.

3. An analysis to which this paper is indebted ; see his *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Rowohlt, 1958, pp. 77 f.

4. Friedrich's, Nobiling's, and three listed by Wais, *op. cit.*, p. 769.

refrained (as did Roger Fry). I propose to examine first the version by Franz Julius Nobiling : [1]

Fächer der Frau Mallarmé.

Nur mit einem Flügelschlage,
Himmelan, der Schwung sein Wort,
Löst der Zukunftsvers, der junge,
Sich von Edelneste fort.

Flügel mit verhängtem Zügel,
Dieser Fächer !,... wenn *er*'s ist,
Durch den hinter dir ein Spiegel
Hat ein Fähnlein Licht gehisst

So hell, dass bald abgewaschen
Sind, wie leichter Staub verjagt
Die paar unsichtbaren Aschen,
Und der Rest Leid, der noch plagt.

Möcht' des Fächers Schein nie enden,
Blinkt er dir in fleiss'gen Händen !

Nobiling has ambitiously reproduced the form of the original sonnet ; he uses seven syllables in the even and eight in the odd lines (where he apparently considers Mallarmé's e-mute an extra syllable and a justification for putting a feminine rhyme). He follows the rhyme scheme faithfully, except for line 3 where he was defeated by " Reimnot ". The compulsion to rhyme has ruined at least two of his lines. In line 8 : " Hat ein Fähnlein Licht gehisst ", the completely new image of the hoisting of a flag is unwarranted and disturbing. Similarly, in line 12 : " Und der Rest Leid, der noch plagt ", the translator treats the ashes (which for Mallarmé *were* the only cause of chagrin) and the sorrow as two different things. I agree with Charles Mauron who takes the grains of invisible ashes to be the poetry (" le futur vers "), because elsewhere Mallarmé refers to the creative process as a gathering of ashes (for instance in the sonnet " Ses purs ongles... ") [2]. This explains why the invisible ashes have been pursued woth zeal (" pourchassée "), cause anguish, and will redescend into the limpid mirror (= the realm of the Ideal). Nobiling mistranslates " pourchassée " as " verjagt " and tells us that, since the mirror is limpid, the ashes and the

1. Pages 376 of *Zeitschr.* etc., cited above, p. 475, note 1. — C. Fischer's translation, *op. cit.*, p. 97, is a skillfully wrought poem, but some of the images are so far removed from the original that the spirit of Mallarmé seems to be driven out ; see for instance line 5 : " Fittichwehendes entzücken " !

2. Pages 210 f. of *op. cit.* above, p. 475, note 2. — I cannot follow Jacques Gengoux, for whom the ashes are the « seule marque de léger désaccord » between the poet and his wife *(Le symbolisme de Mallarmé*, Paris, 1950, p. 226), nor Wais (*op. cit.*, p. 282) and Friedrich (*op. cit.*, p. 78), for whom the ashes symbolize M^me^ Mallarmé's graying hair. Charles Chassé's contorted literalism is even more implausible ; he maintains that the grains of ash are " lames de mica ", or sequins, which have fallen from the fan, and Mallarmé, humorously, expresses the hope that the fan will, all the same, remain intact so that he won't have to buy his wife a new fan *(Les clés de Mallarmé*, Paris, Aubier, 1954, p. 224).

sorrow, chased away like light dust, will soon be washed off. I suppose this makes some sense to Mr. Nobiling, but not to me, and it is not what Mallarmé says and certainly not *how* he says it [1].

Remembering the tenuousness of the relation between Mallarmé's poetry and objective reality, note what Nobiling does with " wing " and " fan ". He mentions each of them twice : the beat of the wing appears explicitly in the first line as " Flügelschlag " and is then referred to again with " Schwung " (not a bad word in itself !) in line 2. The ambiguities of " aile " in line 5 can obviously not be rendered in German, so Nobiling has to put " Flügel ". The " Fächer " of line 6 is repeated in line 13 ; however, this is not so objectionable, because we can still remember that the fan is the future verse and, to speak of " des Fächers Schein " is quite a clever turn ; it not only renders the idea of " apparaisse ", but suggests the German classicists' definition of art as " der schöne Schein ". (The fact that Mallarmé would hardly have agreed with Schiller's " heiter ist die Kunst " is another matter).

I have two more objections to Nobiling's choice of metaphors. The first applies to the " Edelnest " (line 4), from which the verse of the future is separated (" löst... sich... fort "). It is true, naturally, one can associate wing with bird and (if one wants to be precious !) one can refer to its " precious home " as a " noble nest ", but Mallarmé's wing is really the fan, whose home would be a sheath or the world of real objects, and then, the fan is the future verse whose home is either the brain of the poet or the limpid mirror. All the secret possibilities of the " logis très précieux " are brushed aside or at any rate obscured through the use of " Edelnest ". Finally, the gratuitous introduction of a horse must be censored — even if it were the winged Pegasus himself — in line 5 ; " mit verhängtem Zügel " is a metaphor which, I suppose, is meant to indicate the slow speed of the " flügelschlag ", but the silence (so important in Mallarmé's world) is lost [2].

We conclude with Hugo Friedrich's translation [3], which is in rhythmic prose :

> Mit wie zu seiner Sprache nichts als
> einem Schlagen zu den Himmeln hin,
> Löst sich der künftige Vers aus dem
> so köstlichen Heim.

1. I am happy to find myself in accord with Kurt Wais, who objects to the commonly held view that rhyme is a *sine qua non* for translations of poetry : " wenn gar der Wortlaut dunkler wird als im Original, so würde ich es vorziehen, gegen den Reim zu entscheiden. " Wais censures Nobiling especially fot his refusal to make any sacrifice of formal elements, whence his language possesses " nur eine entfernte Ähnlichkeit " with German. — " Übersetzung und Nachdichtung ", in *An der Grenzen der Nationalliteraturen*, Berlin, de Gruyter, 1958, p. 207 f.

2. Just after completing this paper I gained access to Richard von Schaukal's rhymed translation in Stéphane Mallarmé, *Gedichte*, Freiburg, Karl Alber, n. d. [1947], p. 69. It is superior to Nobiling's ; " Schwinge " — with a double grammatical meaning ! — for " aile " and " aus dem sehr köstlichen Hag " for line 4 are most felicitous renderings. However it is not free from weaknesses either (e. g. " die Zügel verhangen " in line 5).

3. *Op. cit.*, p. 76.

Flügel, ganz leise, der Bote, dieser
Fächer, falls er es ist, derselbe, durch
den hinter dir irgendein Spiegel ge-
leuchtet

Sehr hell (wohin später zurücksinkt,
in jedem Körnchen verjagt, ein wenig
unsichtbare Asche, die allein mir
Kummer bereitet),

Immer möge er also erscheinen in
deinen nie müssigen Händen.
(1956)

There is only one mistranslation : Nobiling's word " verjagt " for " pourchassée " has turned up again (line 10). " Eifrig verfolgt " would, to my mind, be more satisfactory. Otherwise, it should be clear at once that here we have a most sensitive rendering of Mallarmé's ambiguities and ambivalences. The fact that it is in prose instead of verse shows that this heavy price has to be paid if one wants to translate the later works of the great French poet al all.

Ulrich K. Goldsmith.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Gustave Charlier. **Le Mouvement romantique en Belgique (1815-1850).** Tome II. *Vers un Romantisme national.* Bruxelles, Palais des Académies, 1959. In-8°, 547 p.

L'achèvement de cette étude monumentale sur l'âge ingrat des lettres françaises de Belgique fut le souci majeur des dernières années de Gustave Charlier, le maître tant regretté des études comparatistes belges. Il lui avait consacré tous ses instants, toutes ses forces et ce fut, nous pouvons en témoigner, son ultime et immense satisfaction de pouvoir en corriger les dernières épreuves. Tel quel, ce livre posthume apparaît à la fois comme l'aboutissement d'une vie et comme le sommet d'une carrière. M. Basil Munteano a excellemment analysé (*R.L.C.*, n° 93, janvier-mars 1950, pp. 141-147 et *R.B.Ph.H.*, 1949, 3-4, pp. 803-814) l'apport et les mérites du tome I^er^. A dix ans de distance, on nous permettra d'en rappeler la méthode et l'esprit.

Le dessein avoué de l'auteur n'était pas de faire, ou de refaire, un chapitre d'histoire littéraire belge. Ce tableau figure, parmi d'autres, dans la grande *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique* dont Gustave Charlier avait été l'initiateur, puis le directeur, avec son collègue louvaniste M. Hanse. Le présent ouvrage relève davantage de l'histoire des idées, du goût et des tendances littéraires. A travers les livres, et plus encore à travers la presse du temps, l'auteur suit à la trace le cheminement des idées, des théories, des œuvres, le rayonnement des artistes et de leurs interprètes, les oscillations de l'opinion et la lente élaboration d'un milieu propice à la « chose littéraire ».

C'est qu'on se méprendrait sur la valeur et le sens de l'âge romantique belge en se fondant sur la seule appréciation des œuvres qu'il a produites. Les trente-cinq années qui font suite à l'Empire représentent, dans le domaine qui nous occupe, l'essai de reconstitution d'un climat intellectuel, la lente et patiente résurrection de la vie de l'esprit. Nous avons nous-même montré ailleurs quel désert intellectuel la Belgique était devenue au XVIII^e^ siècle, pour des raisons qui sortent d'ailleurs du cadre littéraire strict. L'activité des journaux et des revues n'était plus qu'un phénomène factice, étranger et comme

superposé à l'inertie et à l'inculture généralisées. Seule la région liégeoise produisait encore des auteurs du terroir ; les autres : Pierre Rousseau, Robinet, Castilhon et consorts sont des Français qui se considèrent, dans les Pays-Bas méridionaux, comme des exilés intellectuels, heureux d'y échapper à la censure royale et d'y trouver des conditions économiques particulièrement avantageuses. Quant au prince de Ligne, on sait qu'il est plus Européen que Bruxellois ou Hennuyer. Sa véritable patrie est à Paris ou à Vienne, à moins qu'elle ne soit à Saint-Pétersbourg.

Une fois la paix revenue, en 1815, l'effort porte donc au plus pressé et on ne s'étonnera pas de voir que ce sont encore des Français qui y jouent le rôle prépondérant : Lesbroussart, Froment, Baron surtout qui aide la jeune Université de Bruxelles à passer le cap des premières années et qui informe l'opinion publique par d'utiles conférences. L'activité de cette génération d'initiateurs (composée principalement de journalistes et de professeurs) a fourni la matière du premier tome de la vaste enquête de Gustave Charlier, authentique essai de sociologie littéraire ou d'histoire sociale des idées.

L'accession de la Belgique à l'indépendance, en 1830, ne crée pas pour autant les conditions propices à une vie intellectuelle animée et féconde. Simple fait politique, elle ne pouvait modifier du jour au lendemain les données historiques, ni accélérer l'éveil artistique et littéraire. Il semble même plutôt qu'à l'origine la Révolution de 1830 a détourné les esprits des préoccupations spirituelles vers les problèmes économiques et politiques. La tâche la plus urgente est d'assurer la stabilité matérielle et, du même coup, la survie du jeune état. Le mouvement, un instant ralenti, n'en poursuivra pas moins son évolution normale.

Le premier courant d'intérêt va, très logiquement, à l'idéologie saint-simonienne. L'enthousiasme de la découverte retombera assez vite, mais quelques-uns des meilleurs esprits du temps, un Quetelet, un Rogier, un Ducpétiaux en garderont, sinon la stricte orthodoxie, du moins certains principes et d'utiles suggestions. Le saint-simonisme trouvera même à Liège, en Charles Weustenraad, son « barde » le plus fougueux, chez qui les bonnes intentions doivent suppléer à une inspiration poétique assez pauvre.

La poésie ne se veut pas seulement l'écho du nouvel âge industriel, elle s'ouvre aussi à la discussion politique. Béranger, Barbier, Barthélemy et Méry sont salués comme les chantres du libéralisme et suscitent des imitateurs qui glorifient le jeune état dans des vers d'une rhétorique ampoulée. Il semble qu'en littérature comme en peinture la Belgique indépendante se tourne d'instinct vers les formules éprouvées et vers l'art le plus « officiel ». Encouragée par les pouvoirs publics, la cantate sévit et triomphe aux concours de poésie. Mais on ne tarde pas à s'aviser de l'impasse où on est engagé et, comme toujours, c'est du dehors qu'on attend le salut : la jeunesse se fait

« jeune Belgique » à l'imitation des « jeune France ». Le romantisme sera un comportement, et même un accoutrement, avant d'être une doctrine littéraire. Comme partout, la mode est aux poitrinaires et aux désespérés et la presse s'inquiète, un peu vite, de la multiplication des suicides.

Quand la Belgique se tourne vers l'étranger, c'est du côté français qu'elle regarde. La littérature anglaise n'est connue que superficiellement, celle d'outre-Rhin l'est encore moins. Par contre, il est significatif de voir le succès fait à *Mes Prisons* de Silvio Pellico : les sympathies politiques y sont naturellement pour une large part.

L'attention va donc surtout à la littérature française, mais peut-on parler ici d'influence « étrangère » ? La séparation politique n'a nullement effacé le sentiment d'appartenir à une même entité linguistique et culturelle. Les œuvres françaises sont accueillies à Liège, à Bruxelles, à Gand avec le même empressement qu'à Bordeaux ou à Lille, mais l'opinion belge n'en a pas moins sa coloration propre et ses goûts affirmés. Les options religieuses y ont un poids déterminant, ce qui explique la vogue de Lamartine, celle du jeune Hugo et les divergences sensibles concernant Musset. Le libéral Auguste Baron se félicite en 1834 de l'évolution politique et philosophique qu'il croit déceler chez Hugo et chez Vigny, de qui il admire surtout « la grave et savante poésie ». *Volupté* suscite un moment d'intérêt, mais le critique Sainte-Beuve est d'ordinaire préféré au poète et même au romancier. George Sand est très admirée comme styliste, encore que vivement discutée pour ses idées, taxées d'immoralité et de satanisme. Balzac est beaucoup lu, mais on le tient encore pour l'analyste des cœurs féminins ; *Eugénie Grandet* révèle, en 1834, ses talents d'observateur, tandis qu'un journaliste s'inquiète des vues antidémocratiques exposées dans *Le Médecin de Campagne*. Les *Paroles d'un Croyant* connaissent en Belgique un succès foudroyant. La critique est unanime à en louer la forme, mais l'on s'émeut aussi de la violence et de l'accent subversif de « ce redoutable manifeste ». Nodier, plus rassurant, jouit en Belgique d'une vogue durable et d'un prestige supérieur à celui dont il bénéficie à Paris, alors que l'astre de Marceline Desbordes-Valmore ne cesse de baisser après 1830. Quant à Stendhal, si *Armance* n'est pas compris, *Le Rouge et le Noir* est apprécié comme roman d'amour et peinture de mœurs.

Le drame romantique atteint, entre 1830 et 1835, à l'apogée de sa faveur. Il le doit surtout, il faut bien le dire, au talent d'interprètes telles que Marie Dorval dont les tournées sont autant de triomphes. Le satirique *Méphistophélès* traite les ennemis d'*Antony* de « bégueules » et de « cafards » et, d'une manière générale, critique et public s'accordent à préférer Dumas à Hugo en tant que dramaturge. C'est ainsi que *Le Roi s'amuse* réalise ce tour de force d'exaspérer à la fois les journaux catholiques et la presse anticléricale. Quelques auteurs belges se mettent bientôt sur les rangs et pratiquent à leur tour le

drame historique, mais l'accueil du public est assez mitigé et les espoirs que fait naître la *Jacqueline de Bavière* de Prosper Noyer resteront sans lendemain.

Cette symbiose littéraire franco-belge s'obscurcit pourtant de nuages inquiétants : heurts de susceptibilités nationales, affrontement d'intérêts matériels. Certains Français avantageux et plastronneurs agacent par leur ton supérieur, mélange de mépris et de commisération devant « la barbarie de la Belgique ». Ainsi naîtra le personnage du « Fransquillon », nouvel avatar du « Monsù » ou du « fripon francese » dénoncé ailleurs au XVIII^e siècle, très différent aussi de l'acception qu'il prendra en Belgique au moment des grandes querelles linguistiques. Les Français, eux, ont d'autres griefs à faire valoir, le principal étant la concurrence déloyale de la contrefaçon belge. Il est vrai que si les éditions à bas prix imprimées à Bruxelles font tort aux intérêts légitimes des auteurs, elles servent la diffusion du livre français dans le monde en lui permettant d'élargir son public. Sur ce plan, l'économique, le social et le littéraire se rencontrent curieusement. Une convention franco-belge réglera le différend en 1852, mais à cette date Balzac est mort et Hugo s'est réfugié en Belgique.

Petit à petit, l'activité intellectuelle s'étend à la littérature de création. Faute de traditions et d'assurance, les premiers auteurs belges écrivent encore à l'instar des maîtres étrangers. On imite Byron, Lamartine, Hugo, mais surtout Walter Scott, car le besoin de fonder la jeune nationalité provoque un immense engouement pour l'histoire et pour les fastes d'un passé glorieux. La prose belge débute en fait par le roman historique et peut-être l'auteur eût-il dû rappeler au passage qu'il en fut de même en Flandre où Conscience fit la fortune du genre et s'en servit habilement pour éveiller la conscience ethnique et linguistique de son peuple.

A la vague de ferveur, ou de curiosité, succède assez vite un mouvement de recul et de réaction. Les mobiles religieux et moraux s'ajoutent ici aux griefs littéraires. Satires, pamphlets, éreintements, tout cela conduit à un réexamen où, une fois de plus, le rôle principal est tenu par des Français : tel cet Eugène Robin que Gustave Charlier a littéralement exhumé et dont il a montré ailleurs l'intelligence critique, ou encore le pseudo Van Engelgom, de son vrai nom Jules Lecomte, dont les *Lettres sur les Ecrivains français* restent sans doute le meilleur pamphlet antiromantique de l'époque. Le reflux est aussi net du côté du théâtre et toute la gloire de Marie Dorval ne suffit plus à soutenir la vogue du drame romantique. L'astre montant de Rachel ramène le public belge à la tragédie classique ou à ses succédanés, comme la pâle *Marie Stuart* de Pierre Lebrun qui, grâce à son jeu, ira aux nues.

« Les dieux s'en vont », écrit Lesbroussart en 1837 à propos des grands romantiques. C'est un peu vite dit, mais l'heure est venue des

mises en place et de la revision des valeurs. Si Hugo et Vigny se maintiennent, l'étoile de Chateaubriand, de Musset et de Lamartine est en baisse, tandis que Barbier est déjà oublié. Les raisons morales jouent, dans ce procès, un rôle déterminant. L'évolution vers la gauche de George Sand et de Lamennais les rend suspects dans un pays de « juste milieu ». Il en va de même pour Balzac, en dépit de ses opinions légitimistes. *La Maison Nucingen* est tenue par un critique pour un « livre dangereux » à la lecture duquel « le cœur se soulève de dégoût ». L'opinion anticléricale fait, inversement, un accueil triomphal aux romans d'Eugène Sue. Dans tout cela, les valeurs littéraires sont bien négligées. A gauche comme à droite on ne conçoit, semble-t-il, la littérature qu'au service d'une idéologie. On sait dans quelle mesure un Charles De Coster poursuivra cette tradition, mais il la haussera au niveau de l'art par son imagination, sa verve et son souffle épique.

Ceux que la France déçoit ou que lasse une inspiration à sens unique se tournent volontiers vers la littérature allemande. Buschmann, Van Hasselt et Wacken exaltent la « rêveuse et pensive Allemagne » mise à la mode par M^me^ de Staël. On notera en passant que ce mouvement germanisant a pour animateurs des Liégeois et des Flamands, mais c'est un Liégeois encore, le jeune Hénaux, qui le premier dénoncera le mythe rhénan en des vers malheureusement assez plats. Une remarque de la *Revue de Liège* nous dévoile la raison profonde de cet engouement subit pour la littérature d'outre-Rhin : c'est qu'elle évite soigneusement les « peintures immorales » si fréquentes dans les romans parisiens. On reconnaît ici l'image d'une France pervertie et corruptrice opposée à la « naïve Allemagne », préjugé tenace qui, comme toutes les légendes, ne se dissipera que péniblement dans certains milieux belges. Du côté anglo-saxon, la révélation principale vient des États-Unis où s'imposent un Fenimore Cooper et un Edgar Poe, dont quelques contes sont traduits dès 1845-1846. Les littératures slaves sont toujours mal connues et les écrivains italiens restent l'apanage d'une minorité de curieux.

Gustave Charlier a réservé très justement un chapitre final à la situation et au rôle de Liège, « l'Édimbourg de la Belgique » selon la formule de Robin. La vie littéraire y est plus intense qu'ailleurs, encore que les vrais talents n'y soient pas plus nombreux. L'histoire, la poésie, le théâtre y sont cultivés avec ferveur, sans susciter pourtant aucune œuvre digne de survivre. L'apport le plus important du romantisme liégeois se trouverait plutôt dans l'extraordinaire essor de la littérature dialectale où se prépare la renaissance d'une poésie wallonne vivace et brillante.

De ces centaines de noms, de cette poussière d'œuvres qui s'étalent entre 1815 et 1850, peu de chose submerge dans l'histoire littéraire et cependant cette activité intellectuelle n'a pas été perdue. Elle a contribué à la constitution d'une tradition et d'un milieu propices

à l'éclosion de talents véritables. Les grands écrivains ne surgissent jamais dans un désert littéraire, indépendamment d'un centre intellectuel, fût-il local ou provincial. De Coster forge son instrument parmi les poètes du dimanche du cercle *Les Joyeux*, de même que la renaissance wallonne prépare le terrain pour Mockel et sa revue. Mais, jusqu'à 1850, tout vient encore de France : idées, auteurs, livres, interprètes. Les écrivains belges de langue française se contentent de balbutier à l'instar des maîtres de Paris. Parnassiens et réalistes n'agiront pas autrement, puis — avec la génération symboliste de 1885 — naîtra une littérature nouvelle, au son original, à l'accent personnel. Le mérite de l'âge romantique est sans doute, non pas de l'avoir préparée, mais d'avoir créé les conditions préalables à son apparition. « Age ingrat », disions-nous en débutant, mais sans lequel il n'est pas de maturité. En ce sens, l'apport du mouvement romantique belge fut important et même précieux.

Pour établir ce bilan, il fallait bien toute l'érudition, la longue patience, l'abnégation du chercheur inlassable que fut Gustave Charlier. Son nom restera attaché à cette immense entreprise. Grâce à lui, nous connaîtrons mieux, désormais, ces années de velléités et de tâtonnements qui illustrent pourtant, jusque dans leurs erreurs, l'étroite solidarité intellectuelle et littéraire de la Belgique et de la France.

Roland Mortier.

Ger Schmook. **Een Parijse « Beau » onder Antwerpse « Jolikes » : Roger de Beauvoir op doorreis in de winter van 1834-35.** (Koninkl. Vlaamse Acad. voor Taal-en Letterkunde, Reeks V. — Nr. 21), 1959. In-8°, 83 p.

Roger de Beauvoir (1808-1866) fut un de ces *dandys* comme l'époque romantique en a beaucoup produit. Sa cravate blanche devint aussi célèbre que le gilet rouge de Gautier. Il fit partie de la cour qui s'empressait autour de Marie Duplessis. Barbey d'Aurévilly parlait du « brillant et gai de Beauvoir ». Dumas appréciait la verve de ce « soupeur », qui, par contre, était honni de Scribe, de Balzac et de celle qu'il appelait « la femme Sand ». De Beauvoir avait la plume facile : quelques romans et pièces de théâtre, une pleine corbeille de vers, un nombre incalculable d'articles. De tout cela il ne reste rien, sinon le vague souvenir d'un talent gâché et d'une fin misérable. Pourtant, cette figure est digne d'intérêt, non seulement parce qu'elle illustre l'esprit d'une époque, mais aussi en raison de l'influence qu'elle put exercer. Aussi les comparatistes ne manqueront-ils pas d'apprécier l'excellente étude de Schmook.

En 1834, B. est à l'apogée de sa « gloire » parisienne. Son succès en Belgique n'a donc rien d'étonnant. Tout le monde, dans le jeune État, regarde vers la France, à qui l'on doit la victoire sur les Hollan-

dais. Les imprimeurs bruxellois multiplient les contrefaçons d'auteurs français, que ce procédé exaspère et flatte tout à la fois. L'élite flamande paraît décidément francophone. J. F. Willems, le champion du flamand, se morfond depuis 1831 dans son exil d'Eekloo. La Chambre des Représentants va rayer la littérature flamande des programmes universitaires. Les jeunes écrivent en français : tel ce garçon de 19 ans, J. A. de Laet, avec qui B. se liera très vite, et dont Schmook reproduit quelques jolis sonnets.

Certes, bien d'autres voyageurs français, à ce moment, vont également saluer la nation-sœur : Victor Hugo s'enthousiasme pour l'Escaut, Gautier pour Rubens, et Nodier pour... les chemins de fer. Mais le contact de B. avec le pays, et surtout avec les habitants, est beaucoup plus profond. Fin 1834, donc, il arrive, visite Gand, Louvain, Ypres, Liège. A Bruxelles et à Anvers, où il s'attarde, il est reçu à bras ouverts par les rapins : Wappers, Geefs, Leys, De Keyser... Bande joyeuse et sympathique, qu'il évoquera en termes pittoresques dans un article, *L'art et les artistes en Belgique*, publié par la *Revue de Paris* dès mars-avril 1835. Toutefois, cet article est encore plus remarquable par les idées qui s'y font jour. Avec l'assurance d'un homme qui a parcouru déjà l'Italie et l'Espagne, et qui s'est frotté de Goethe, et plus encore d'E. T. A. Hoffmann, il exprime d'abord son admiration pour les vieux maîtres. Le passage suivant donnera une idée du genre :

> En 1640, le 31 mai, un homme mourait à Anvers. La maison de ce moribond était belle ; une maison romaine, de noble apparence, étrange au milieu de ces façades espagnoles d'Anvers ; une maison avec un toit de villa. Qui ne l'avait pas vue cependant, par une belle nuit de janvier, quand la lune drapait ses bas-côtés d'ombres massives et dessinait les bras de plâtre du grand crucifix qui lui faisait face dans la ruelle, ne l'aurait pas reconnue alors, cette riante maison. Une fois que l'artiste a exhalé son dernier souffle, ce n'est qu'un cri dans la rue : « Le chevalier Pierre-Paul Rubens est mort ! »... Le lendemain, le plus magnifique des convois s'acheminait vers l'église de St. Jacques d'Anvers. Le cheval du mort, un superbe cheval d'Espagne, suivait le cercueil.

Voilà qui est bien dit, mais, au demeurant, assez banal pour l'époque. Par contre, la théorie que B. développe ensuite sur la patrie d'élection semble peu dans l'esprit romantique. Il souligne que Commines n'appartenait pas plus à la Flandre que Rubens à Cologne. Car « ce qui constitue, à notre sens, un droit de nationalité à un écrivain, c'est le bastion de forces ou d'idées élevées par lui sur le sol même, sa prise immédiate de possession sur la terre qui le revendique. La pensée ou la fantaisie d'un homme de talent, son choix de manière et de style le font souvent d'une autre patrie ». Rubens pourrait être appelé *Don* Rubens, et Van Dyck qualifié de lord. C'est pur hasard que le prince de Ligne soit né Belge.

B. va-t-il donc conseiller aux jeunes peintres, ses amis, de se tourner, comme tant d'autres, vers la France ? Nullement, et c'est là que la

chose devient intéressante. Au lieu de loucher dans la direction du Sud, les artistes flamands feraient mieux de puiser dans le passé de leur propre pays. La Belgique « a pour vice saillant l'imitation ». Il est encore heureux que David n'ait pas vaincu, car alors « adieu les étoffes moëlleuses de Terburg, les paysans ingénus de Mersu, les femmes satinées de Mieris, les paysages de Ruysdael et d'Hobema... ces pots en éclats... ces linges de femme, ces murs crevassés, ces fruits, ces gibiers vivants. Quelle désolation parmi ces tranquilles amis de l'hydromel et du lambic ». Heureusement que des gens comme Wappers sont là pour assurer l'avenir !

Peut-être, après tout, beaucoup de voyageurs français étaient-ils de cet avis. Il est curieux de constater que Nisard lui-même, dans la *Revue de Paris* également (août 1836), déclare préférer au « Belge de l'espèce cosmopolite, qui a ses types élégants à Bruxelles, et ses muguets qui n'ont rien à apprendre des nôtres », celui qui surgit de quelque coin provincial. Ce qu'il y a, en tout cas, de particulier chez B., c'est qu'il envisage aussi avec faveur le renouveau des *lettres* flamandes. L'histoire de Louvain, de Malines, d'Anvers ne devrait-elle pas constituer une mine pour les écrivains du cru ?

C'est à ces vieilles sources que vous devez recourir pour votre nationalité. Vous avez chez vous la source de vingt romans poétiques et inconnus, depuis Arteweldt *(sic)* jusqu'à Charles Quint, depuis les guerres espagnoles jusqu'à celles de Louis XIV. Vous pouvez dignement reconstruire *votre langue* et votre histoire. Le dialecte vous manque, il est vrai ; vous épelez encore *le français qu'on vient de décréter chez vous* comme Robespierre décréta l'Etre suprême ; mais la chronique n'a pas besoin de ce purisme de style et les gallicismes se font excuser par les recherches. Remuez ce sol, fouillez-le, pénétrez dans le cœur de vos vieilles provinces, dans l'esprit de vos vieilles chartes, dans les rayonnantes splendeurs de votre peinture. Cela vaudra mieux que de singer le grand et le petit format des journaux de France, de réimprimer ses livres et s'habiller de son esprit.

Retour à la langue nationale, inspiration historique : c'est là tout l'essentiel du Mouvement flamand à ses débuts. Or que voyons-nous ? A peine B. a-t-il quitté ses amis anversois que ceux-ci, jusque-là francophones, se mettent à cultiver le flamand. En juin 1836, De Laet adhère au groupe, récemment fondé, de l'*Olyftak*. Il en va de même de plusieurs autres, et notamment de Conscience, qui dans ses premiers romans (*Het Wonderjaer*, 1837 ; *De Leeuw van Vlaenderen*, 1838) travaillera exactement selon les suggestions faites par B. dans la *Revue de Paris*. Y a-t-il là plus qu'une coïncidence ? Est-ce B. qui a amené la « conversion » de De Laet, celui-ci influant à son tour sur Conscience ? Ainsi le réveil du néerlandais dans les Pays-Bas du Sud serait dû, pour une grande part, au passage en Belgique d'un dandy parisien !

Schmook est trop prudent pour affirmer cette relation de cause à effet. C'est déjà beaucoup que d'avoir mis en évidence la rencontre de faits incontestables. Ce mince ouvrage représente un labeur consi-

dérable. On y reconnaît à chaque page la patience et la perspicacité du directeur des Archives de la culture flamande.

Quelques illustrations, à la fin, augmentent encore l'agrément de cette étude. Dommage seulement qu'elle ne comporte point d'index des noms propres.

P. Brachin.

B. G. Reizov. **Francuszkij istoriceskij roman v epochu romantizma** *(Le roman historique en France à l'époque romantique)*. Leningrad, 1958. In-8°, 566 p.

Nous avons récemment rendu compte ici même d'un ouvrage antérieur du même auteur sur l'histoire en France sous la Restauration. Voici que M. Reizov nous offre un nouveau livre sur un sujet très voisin, mais distinct, le roman historique durant les mêmes années. Comme il convenait de s'y attendre, la méthode reste identique, et les qualités que l'auteur manifeste dans ce nouveau livre restent égales à ce qu'elles étaient dans le précédent. Un inconvénient en moins : cette fois, le sujet ne donne plus l'impression de ne pas entrer exactement dans le cadre fixé, puisque le grand roman historique romantique prend effectivement fin en 1830, avec *Notre-Dame de Paris*.

Toutefois, tout comme l'ouvrage qui l'a précédé, *Le roman historique en France à l'époque romantique* constitue plutôt une collection d'études qu'un ouvrage d'ensemble sur le roman historique à l'époque considérée. M. Reizov étudie *les* romans historiques plutôt que *le* roman historique. Détaché en tête à la manière d'un avant-propos introductif vient un travail sur *Les Martyrs* (60 pages) ; puis, en guise de second chapitre (un peu touffu), un exposé des discussions de la critique sur le genre du roman historique au cours des années 20 (87 pages) ; ensuite, une série de monographies sur les principaux romans historiques : *Cinq-Mars* (106 pages), *Les Chouans* (89 pages), *La Chronique du règne de Charles IX* (67 pages), *Han d'Islande* (51 pages), *Bug-Jargal* (14 pages), et *Notre-Dame de Paris* (70 pages).

Comme dans son précédent ouvrage, l'auteur est parfaitement informé des questions qu'il traite. Il a d'une part systématiquement dépouillé les comptes rendus contemporains, il est d'autre part tout à fait au courant de l'histoire littéraire et de la critique modernes. Si, parfois, la tendance à enfiler des citations semble un peu exagérée (l'auteur est de ci de là encombré de sa riche documentation, surtout dans son chapitre II), dans l'ensemble il domine son sujet, ou plus justement ses sujets, puisque chacun des romans historiques tour à tour considérés a donné lieu à un exposé distinct.

Ainsi, ce qui frappe avant tout dans ce livre, c'est l'abondance de la documentation. On voit même souvent M. Reizov polémiquer avec

les conclusions de l'érudition française, comme quand il complète les indications de l'édition Conard de *Cinq-Mars* (que du reste il reconnaît excellente, p. 235), ou quand il engage une discussion avec M. Pierre Trahard à propos de la valeur politique de la *Chronique du règne de Charles IX* (p. 352).

Nous avouons même qu'il est un point sur lequel M. Reizov nous paraît franchement en avance sur la critique française : c'est sous le rapport de l'incidence des préoccupations sociales sur la littérature, auxquelles nos savants n'accordent peut-être pas toujours l'importance qu'elle mériterait. Les Russes ont parfois tendance à l'exagérer, mais M. Reizov n'est pas de ceux-là. Néanmoins, il discerne parfaitement que sous la Restauration l'histoire était l'un des champs de bataille des luttes sociales, et qu'il faut voir là « la cause de l'intérêt général pour l'histoire et en même temps de l'engouement en faveur du roman historique » (p. 72). Dans l'intérêt porté en France aux pays étrangers et aux littératures étrangères au cours des années 20, il voit avant tout la conséquence de l'effondrement de 1814-1815, qui avait ôté à notre pays sa prépondérance politique sur le continent et son quasi monopole culturel (p. 555). Dans *Notre-Dame de Paris*, il accentue vigoureusement l'aspect religieux et politique. Ce sont là des points de vue fort importants, que nous aurions intérêt à faire pénétrer chez nous jusqu'au niveau de notre enseignement secondaire, où les œuvres sont encore la plupart du temps présentées sur un plan presque uniquement littéraire.

La culture française possède en URSS, en la personne de M. Reizov (de surcroît, auteur d'un ouvrage excellent et fortement documenté sur *L'œuvre de Flaubert*), un ami savant et distingué, qui prend même au besoin la défense de nos chefs-d'œuvre contre nous-mêmes. Il nous accuse de trop dédaigner aujourd'hui ces romans historiques de l'époque romantique. Il nous révèle l'intérêt que la jeunesse soviétique (en faveur de laquelle on a pourtant fait de grands efforts pour créer une littérature enfantine moderne) porte aux meilleurs de nos romans historiques de l'époque romantique, qui « ne cessent de se rééditer » là-bas. Il faut saluer dans les livres de M. Reizov un des indices du dégel culturel qui se poursuit en URSS avec lenteur, mais aussi, sans doute, en profondeur. Il y a seulement dix ans, on ne voyait rien paraître de semblable sur le marché du livre moscovite. Obéissant toujours à la même loi d'oscillation entre l'isolement culturel et l'orientation vers l'Occident qui caractérise toute l'histoire de la Russie, ce pays paraît recommencer à nous considérer sans la barbare hostilité des temps du stalinisme intransigeant et borné.

Charles Corbet.

B. G. Reizov. **Littérature et esthétique.** (Literatoura i estetika. Sbornik stateï). Leningrad, 1960. In-8°, 336 p.

Ce recueil publié par le professeur Reizov — qui vient d'en faire paraître un autre encore, consacré à Balzac — traite des relations entre les théories esthétiques et la création littéraire en Europe occidentale du XVII^e^ au XX^e^ siècle. L'ouvrage est conçu comme le bilan des recherches effectuées dans cette perspective à l'Université de Léningrad par un groupe de chercheurs animé par M. Reizov. Destiné avant tout à des fins pédagogiques, ce recueil n'en présente pas moins un grand intérêt en raison des principes et des méthodes qui l'ont inspiré.

Sans doute, la majeure partie des études n'est-elle pas du ressort de la littérature comparée proprement dite, aussi nous bornerons-nous à les énumérer brièvement. M. V. Razoumovskaïa ouvre le recueil en présentant sous le titre *La Rochefoucauld et la Fronde* (pp. 5-25) une étude bien documentée, qui repose à la fois sur les importants travaux de B. F. Porchniev et A. D. Lioublinskaïa concernant la Fronde, et sur les plus récentes recherches littéraires françaises. Malheureusement, l'auteur consacre neuf pages à un exposé purement historique, ce qui l'entraîne à laisser entièrement de côté le style et la pensée de La Rochefoucauld.

La littérature française est encore représentée dans l'étude de G. S. Abessalomov *La nouvelle de P. Mérimée « Tamango »* (pp. 150-174), qui vise à situer Mérimée dans la série des écrivains exotiques et anti-esclavagistes : ici, les aperçus historiques éclairent mieux l'œuvre, que le chercheur ne perd jamais longtemps de vue. Il paraît cependant difficile de suivre l'auteur dans son interprétation de ce qu'il appelle le symbolisme de la nouvelle : peut-on admettre que le vaisseau désemparé, où Tamango reste seul, représente « le soulèvement populaire légitime, mais qui finalement échoue » (p. 169) ? — Plus loin, T. G. Khatissova examine les opinions littéraires de G. Sand (pp. 198-214) à travers ses articles sur *Obermann* (1833-34), sur le drame fantastique chez Goethe, Byron et Mickiewicz (1839), et sur Balzac (1853) : étude solide et raisonnable, qui fait bien apparaître les changements dans les convictions esthétiques et idéologiques de l'écrivain au cours de ces vingt années.

Nous passerons vite sur les études de littérature anglaise et allemande, dont l'examen revient aux spécialistes. Signalons du moins l'étude de M. L. Tronskaïa sur les romans de Sterne (pp. 27-50) ; celle de E. I. Klimenko sur les opinions littéraires de R. Browning (pp. 175-197) ; celle de N. A. Iegounova sur la théorie du roman dans les articles de critique de Thackeray (pp. 215-233) ; celle de V. V. Zakharov sur le roman de G. Meredith *L'égoïste* (pp. 234-261) ; enfin celle de N. Ia. Diakonova « Histoire et actualité dans le théâtre de B. Shaw » (pp. 278-300). — L'Amérique a aussi sa part, avec l'examen des idées esthétiques

de Mark Twain par A. K. Savourenok à propos de son roman *A Connecticut Yankee* (pp. 262-277).

Une curieuse étude de N. A. Sigal (pp. 51-84) examine les particularités du style de Herder quand il traite de questions littéraires ; tandis que L. E. Guénine étudie, pp. 85-110, la signification politique de *Kabale und Liebe* de Schiller, et B. S. Lembrikova, les satires de Kurt Tucholsky parues dans *Die Weltbühne* sous la République de Weimar (pp. 322-335).

La seule étude de caractère nettement comparatiste est celle du professeur Reizov lui-même, intitulée *Benjamin Constant et le théâtre allemand* (pp. 111-149). Sujet classique, qui permet mieux que tout autre d'étudier concrètement les relations entre les théories esthétiques et les applications littéraires : M. Reizov s'attache moins à examiner en détail l'adaptation du *Wallenstein* de Schiller par B. Constant qu'à montrer ce qui attirait ce dernier vers le théâtre allemand, et ce qui séparait les conceptions dramatiques françaises et allemandes du temps.

En s'appuyant sur les travaux de G. Rudler et de L. Morel, M. Reizov rappelle que Constant ne s'est intéressé à l'Allemagne qu'à partir de son voyage de 1803-4 avec M^me^ de Staël, et que cette dernière, bien plus tôt que lui, voulut connaître la pensée et les lettres germaniques. C'est d'abord par aversion de la France napoléonienne peuplée d'uniformes et animée exclusivement par la vanité que B. Constant se dirige de ce côté-là. Sans doute, M^me^ de Charrière lui avait-elle révélé dès 1793 la morale de Kant ; mais, au fond, il ne s'y attache qu'en réaction contre le sensualisme et l'Idéologie, qu'il rend responsables du vide moral de l'Empire, et en vient à conclure, comme M^me^ de Staël, que la philosophie allemande, mieux que la française, convient à des hommes libres. L'Allemagne est aussi le seul pays où l'on cultive la vérité pour elle-même, où la littérature n'est pas un simple moyen de briller dans les salons, mais a pour but de plaire au plus grand nombre. M. Reizov, d'après les *Lettres à un ami* et l'édition du *Journal intime* publiées par J. Mistler, montre que B. Constant et M^me^ de Staël ont surtout apprécié chez Schiller l'aptitude à changer de point de vue en même temps que de matière dramatique : fataliste dans la *Fiancée de Messine*, catholique avec *Marie Stuart*, républicain dans *Guillaume Tell*, Schiller rencontre une égale souplesse dans son public.

C'est pour tuer le temps, durant l'automne de 1807, que B. Constant aidé de la dame de Coppet, écrit les quatre premiers actes de sa tragédie « en cinq actes et en vers », comme il se doit ; le cinquième ne fut prêt qu'en décembre. Même arrangé au goût français, *Wallstein* fut fraîchement accueilli chez M^me^ Récamier : on conseilla à l'auteur de faire de son héros un philosophe ennemi des préjugés et partisan de la liberté des cultes ! Constant renonça à faire jouer sa pièce par Talma et la publia en janvier 1809, accompagnée d'un commentaire désabusé où il accorde peu de chances de succès aux adaptations d'œuvres étran-

gères en France, tant le goût y est étroit. Et pourtant que de précautions avait prises Constant ! L'action se déroule en 24 heures, les 48 personnages de Schiller sont réduits à 12 ; Max, qui sonne mal, devient Alfred ; la première partie de la trilogie allemande, le Camp de Wallenstein, est un simple entretien entre les personnages de la tragédie... Ici, M. Reizov observe qu'un Pixérécourt n'hésita pas à montrer dans *Marguerite d'Anjou* un camp où des soldats discutaient et jouaient du tambour ; mais c'était un mélodrame.

Du reste, B. Constant ne présentait nullement son *Wallstein* comme une traduction, mais comme une œuvre quasi-originale. Ce qu'il a voulu conserver, c'est l' « historicité » du personnage. Au lieu de « faire de Wallstein un personnage tragique à la manière française » en fondant ensemble « de l'ambition et des remords », il veut exprimer les incertitudes et les complexités de son caractère : M. Reizov ne note pas qu'en réalité Constant projette ainsi sur son héros le principal trait de son propre tempérament.

La partie la plus originale du travail de M. Reizov est la dernière, où il montre que le Wallstein de Constant s'estime mené au trône, non par sa volonté personnelle, mais par le destin. Or ce destin n'est rien autre que l'ensemble des circonstances historiques : en s'y soumettant aveuglément, Wallstein sacrifie toute valeur morale et court à sa perte, malgré les avertissements d'Alfred : « Le plus grand des mortels, soyez-en le plus juste ! » (Acte IV, sc. 6). Il croit que ses bienfaits de souverain rachèteront ses fautes de général : Alfred et Thékla, en contrepartie, représentent l'impératif catégorique.

Ces pensées étaient familières à Constant depuis sa brochure *Des réactions politiques* (1797) : l'histoire de Wallenstein lui permit de mieux illustrer sa pensée. Point d'allusions à Napoléon, la censure ne les eût pas tolérées ; mais la moralité allemande opposée au pragmatisme politique en honneur chez les Français. Ainsi Constant ne voulait pas tant amorcer une révolution esthétique prématurée, ou initier le public français à l'art allemand, que lui donner une leçon de morale et d'histoire.

Qu'il nous soit permis de souhaiter, pour conclure, que de telles études alliant aussi heureusement histoire et esthétique, et attestant une connaissance aussi étendue des travaux occidentaux, nous parviennent plus fréquemment encore d'U.R.S.S.

Michel Cadot.

Milada Součková. **The Czeck Romantiks.** 'S-Gravenhage, Mouton et C°, 1958. In-8°, 168 p.

L'auteur, qui enseigne à l'Université de Harward, a voulu, selon sa préface, donner aux lecteurs d'Occident et surtout à ceux du monde

anglo-saxon une notion plus juste de ce que furent à l'époque romantique la littérature et la civilisation des pays de Bohème. De son propre aveu, il renonce à une analyse détaillée et se borne à un exposé des faits (p. 5). Son ouvrage réunit trois brèves monographies d'écrivains de cette période : K. H. Mácha (1810-1836), K. I. Erben (1811-1872), Božena Němcová (1820-1862). Une introduction aussi succincte que possible (pp. 9 à 36) conte comment, depuis le XVII^e siècle (B. Balbín, mort en 1688) et surtout au cours du XVIII^e et au début du XIX^e, est née une littérature tchèque d'inspiration nationale, pour laquelle J. Jungmann créa une langue littéraire épurée des éléments latins et germaniques. M^me Součková suit les différents courants qui confluent dans le mouvement de « renaissance nationale » : le catholicisme « baroque » du XVII^e siècle, l'humanisme herdérien, les influences littéraires de Milton, Bürger et Chateaubriand. Elle parle en passant des falsifications de Hanka (pourquoi ne pas insister dans le même chapitre sur le roman de son ami et complice, Linda : *L'aurore se lève sur le monde païen*, 1818 ?), du panslavisme fumeux de J. Kollár (sans indiquer à quel point il dilue dangereusement l'idée de patrie) et conclut par l'œuvre de Čelakovský, l'écrivain représentatif de cette *Vorgeschichte* du romantisme tchèque et issu de cette petite bourgeoisie provinciale, résolument humaniste et plus foncièrement tchèque que les habitants de Prague, trop soumis aux influences germaniques.

C'est précisément dans ce milieu pragois qu'a grandi K. H. Mácha (pp. 39-81), de qui on ne souligne pas assez, nous semble-t-il, la personnalité exceptionnelle et révolutionnaire, de qui on ne nous dit pas qu'il fut le seul romantique tchèque de l'envergure philosophique et littéraire de Novalis et de Byron, le seul qui se soit posé les questions dangereuses sur le sens et la valeur de la destinée humaine. De Mácha précisément on nous laisse ignorer ses origines prolétariennes et catholiques ; on passe sous silence l'influence énorme qu'eurent sur sa vingtième année l'insurrection polonaise et ses séquelles pragoises, alors que l'importance de son rapide voyage en Italie semble fort exagérée. L'action de Byron est mieux mise en lumière, bien qu'on se borne à relever les thèmes littéraires communs et néglige le fait que Mácha crut trouver chez Byron les sources et les formes de son propre pessimisme : perte de la foi chrétienne, isolement entre le ciel de son idéal et la terre où son destin l'a condamné à vivre. On oublie que Mácha a stylisé sa vision de lui-même sur l'image de Byron et de sa légende. Malgré l'analyse fidèle des œuvres du poète, l'auteur n'arrive pas, le plus souvent, à dégager la grande et sombre figure de ce romantique, qui, affranchi du déterminisme supranaturel, bridé et brimé par le déterminisme social (son milieu petit-bourgeois), déchiré par ses passions, les forces de son déterminisme intérieur, affirme cependant la liberté et la puissance de l'homme. Dans l'étude de M^me Součková nous discernons les traits de Mácha écrivain, mais plus rarement les traits de l'homme douloureux qu'il fut, de l'homme qui fait penser

à Dostoïevsky, à Lautréamont et à Rimbaud, de cet homme qui se comparait à un volcan d'Islande, entouré de neige et de glace (*Œuvres*, éd. Janský, III, p. 350, 1950).

Erben et Božena Němcová sont moins mystérieux. A vrai dire, ils ont surtout exploré des domaines découverts par le romantisme, sans que, par l'âme, ils lui appartiennent et l'auteur le sent bien qui qualifie l'œuvre de B. Němcová de *néo-romantique*, un terme qui ne laisse pas de prêter à confusion. Le premier, Erben, défendu par l'humanisme serein de son maître et protecteur Palacký, a paisiblement, sans crise de conscience, suivi sa carrière de folkloriste. Il a inlassablement recueilli et publié chants et contes populaires, s'est chanté lui-même assez timidement à travers les héros de ses ballades, comme, autrefois, Čelakovský à travers ses *ohlasy* de chants populaires russes et tchèques, mais a évité d'exprimer directement ses propres sentiments. La seconde, Božena Němcová est déjà d'un autre temps et le portrait que donne d'elle Mme Součková est bien attachant. Comme Erben elle étudia le folklore de sa patrie, surtout pendant ses séjours ou ses voyages dans la région de Domažlíce et en Slovaquie. Elle publia des contes féeriques pour enfants, mais ses chefs-d'œuvre : ses nouvelles et son roman *Babička* (1855) sont d'émouvantes reconstitutions de la vie d'autrefois dans la campagne tchèque. Leur pointe est dirigée, comme dans les « paysanneries » de Gotthelf et de George Sand, contre l'existence moralement et spirituellement dégradée des citadins. Le réalisme poétique de cette œuvre est loin du vrai romantisme. Les tendances sociales qui en émergent sont déjà de notre époque.

Peut-on d'ailleurs parler d'écrivains romantiques et de romantisme en Bohême entre 1820 et 1850 ? K. H. Mácha est sans conteste de la génération de Novalis, aussi bien par son œuvre que par sa personnalité. Mais il est le seul et on lui a longtemps reproché de ne s'être pas soucié de la « renaissance nationale » *(národní obrození)* qui était la principale affaire de ses confrères, de Kollár à Čelakovský, et plus tard Erben et B. Němcová. Restaurer et défendre la langue nationale, explorer et faire revivre la mythologie populaire, le passé historique ou légendaire était leur principale tâche et parfois la seule. Plus tard seulement, à partir de 1858, la date de l'almanach *Máj* qui se réclamait de K. H. Mácha, une autre génération s'est avisée qu'il importait autant d'étudier et de restaurer le passé national que de donner aux futurs citoyens de l'État national, dont on rêvait, une âme libre des contraintes et des préjugés de ce passé. Mácha avait montré le chemin. En ce sens le poète de *Máj*, Erben et Němcová sont en premier lieu des écrivains de la « Renaissance nationale », romantiques, ils ne le sont qu'en second lieu.

Henri Granjard.

Midhat Šamić. **Les voyageurs français en Bosnie à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e et le pays tel qu'ils l'ont vu.** (Collection *Études de littérature étrangère et comparée*, n° 38). Paris, Didier, 1960. In-8°, 285 p. et 2 cartes.

M. Midhat Šamić est Bosniaque, et actuellement professeur à la Faculté des lettres de Sarajevo. Il a présenté cette étude comme thèse principale de doctorat ès-lettres en Sorbonne, en 1958. Sa thèse complémentaire, encore inédite, porte sur « Les sources historiques de la *Chronique de Travnik* d'Ivo Andrić ». Il importe de le rappeler, parce qu'il y a un lien étroit entre les deux thèses, et que M. Šamić a puisé son inspiration première et trouvé l'incitation à ses recherches dans l'œuvre du grand écrivain yougoslave Ivo Andrić, le peintre de la Bosnie sous la domination turque.

La Bosnie médiévale avait été un royaume important, entre de dangereux voisins, la Serbie orthodoxe à l'est et à l'ouest le royaume uni de Hongrie et Croatie ; catholique, mais de rite oriental par sa langue d'Église, défendant son indépendance contre les prétentions du clergé hongrois et contre la papauté même, de là schismatique, et accusée par l'Inquisition d'hérésie et de « bogomilisme ». Ce pays de forêts n'a pas laissé les beaux monuments de pierre de la Serbie et de la Dalmatie : seulement ses nécropoles, les cimetières de sa noblesse, qu'un goût du primitivisme a fait admirer à l'Exposition yougoslave de Paris en 1950, et que M. Šamić admire aussi (p. 11), mais sans ignorer que ce n'est qu'un vestige qui a résisté au temps d'une civilisation égale à celle des pays slaves limitrophes.

Avec la conquête turque au XV^e siècle, la Bosnie devient et reste jusqu'au XIX^e siècle un « monde à part », comme l'écrit M. Šamić : une sorte de conservatoire du Moyen Age, des coutumes féodales, des traditions populaires ; en d'autres termes, un pays pittoresque, mais terriblement attardé. C'est une province des confins de l'Empire turc, au front même de sa lutte contre la chrétienté, avec une organisation militaire, la guerre incessante aux frontières, et les frontières à peu près hermétiquement fermées. Il y a le mélange des populations d'un pays conquis : ici non pas de races, mais de religions. La classe dominante est musulmane, mais slave : les Turcs sont des fonctionnaires envoyés par Stamboul. La noblesse bosniaque s'était convertie en masse, elle et ses hommes d'armes : non pas qu'elle ait été « bogomile » et ennemie du catholicisme, mais parce qu'elle était séparée de l'Église catholique officielle, et qu'elle détestait les Hongrois plus que les Turcs — et aussi pour conserver ses privilèges. Le bon peuple des paysans était resté catholique, et vivait sous un régime analogue au servage ; il a été pris en tutelle par les Franciscains, qui ont eu l'habileté de se faire bien voir des autorités turques, qui ont leurs monastères et leurs écrivains et font imprimer à Venise des livres en langue populaire. Des colons orthodoxes sont venus en grand

nombre pour occuper les terres des confins dévastées par les guerres. Il y a des Juifs dans les villes. Il y a des commerçants, surtout Ragusains, et des artisans : les mines de fer sont exploitées, et la petite industrie des métaux est assez développée.

Tel est l'étrange milieu que M. Šamić décrit dans son livre, en s'appuyant sur le témoignage des voyageurs français. Milieu fermé, mais où l'on pénètre tout de même, à la suite des Ragusains. La République de Raguse jouit d'une situation privilégiée : elle est tributaire de la Porte, et tandis que ses écrivains de la Contre-Réforme, en bons catholiques, fulminent contre la Turquie et glorifient ses adversaires, les Impériaux et les Polonais, elle entretient sagement par ses ambassadeurs de bons rapports avec elle. Elle est le débouché de la Bosnie sur l'Adriatique, elle a ses comptoirs en Bosnie, en Serbie, et jusqu'en Macédoine et en Bulgarie. C'est de Raguse que part la route des caravanes (p. 23). D'assez nombreux voyageurs l'ont suivie depuis le XVI^e^ siècle, surtout des ambassadeurs en mission officielle avec leur suite. M. Šamić les passe en revue, en avertissant que leurs relations sont d'un intérêt fort inégal : ils sont ordinairement trop absorbés par les fatigues et les aléas du voyage pour observer le pays, et, sur un même itinéraire, les mêmes curiosités sont signalées et se transmettent de voyageur à voyageur. Au début du XVIII^e^ siècle apparaît un nom bien connu, celui du comte de Bonneval : le célèbre renégat n'a pas fait que traverser la Bosnie, il est resté bloqué plus d'un an à Sarajevo, mais il ne renseigne que sur sa conversion à l'Islam.

C'est avec la Révolution française et l'ouverture d'une agence consulaire à Travnik en 1793 que commence la série des véritables observateurs français de la Bosnie. Marc Bruère Desrivaux, vice-consul à Raguse, puis nommé à Travnik, était à demi croatisé, et il a acquis comme poète ragusain, Marko Bruerović, un renom de bien meilleur aloi que celui, plus tard, de Nicolò Tommaseo, à qui une slavophilie éphémère a dicté ses *Scintille* simultanément en italien et en slave *(Iskrice)*, en en faisant, grâce à un réviseur de la langue qu'il savait mal, une des célébrités de l'Illyrisme croate.

Puis c'est l'Illyrie napoléonienne, et M. Šamić n'oublie pas de donner au passage l'hommage obligé à Charles Nodier, qui n'a vu la Bosnie que de loin. Ce sont les « temps des consuls », annoncés et organisés par l'empereur : programme d'expansion pacifique, en fait lutte du blocus continental contre le blocus anglais. Un consulat général est créé à Travnik en 1806. De nombreux Français, chargés de missions ou simples curieux désireux de s'instruire, traversent alors la Bosnie ou y séjournent, et ils consignent en des rapports ou des publications leurs informations d'observateurs compétents. On trouve parmi eux Charles Pertusier, polytechnicien et officier d'artillerie, le camarade d'études et l'ami de Charles Nodier à Besançon. Mais le personnage central est le consul Pierre David, assisté de son chancelier Chaumette des Fossés. Les historiens connaissent la valeur

de sa correspondance consulaire, et Ivo Andrić en a fait le héros de son roman historique, la *Chronique de Travnik*. Aussi M. Šamić, admirateur et exégète d'Ivo Andrić, a-t-il traité longuement et avec amour la biographie de David. Elle en vaut la peine, et elle donne une belle idée des qualités d'intelligence et de caractère, et du courage, de ces grands serviteurs de la politique napoléonienne, à Travnik, à Janina, jetés et perdus parmi des populations hostiles avec l'appui fragile et peu franc des autorités. David était aussi homme de lettres — comme Stendhal — et il a beaucoup écrit. M. Šamić, qui porte un intérêt particulier à la littérature, passe en revue son œuvre, justement oubliée, mais curieuse comme témoignage du temps, et il a l'occasion de mentionner (p. 98) sa rencontre avec M^me^ de Staël et ses relations avec le peintre Pierre Guérin.

Les récits de voyage risquent de ne fournir que des notations pittoresques et sans grande portée. Mais ce n'est pas le cas avec les rapports d'aussi bons informateurs que ceux que M. Šamić a pu consulter à partir du XVIII^e^ siècle. Dans la seconde partie de son livre, c'est tout un tableau, précis et détaillé, qu'il peut dresser de la situation de la Bosnie, telle que les voyageurs français l'ont vue, et telle que plusieurs ont su remarquablement la voir : l'autorité des vizirs, brutale et sanguinaire par faiblesse réelle, avec trois portraits de vizirs vigoureusement brossés ; le régime féodal et l'esprit d'insubordination, les exactions des janissaires, tout ce qui, au XIX^e^ siècle, provoquera les conflits intérieurs et extérieurs, l'opposition à la politique plus libérale du sultan et le refus obstiné de toutes réformes, les révoltes des chrétiens, jusqu'à l'intervention de l'Autriche et l'annexion. Mais aussi la prospérité relative d'un pays riche, bien qu'arriéré, le développement de l'industrie et du commerce, le bien-être au moins d'une ville florissante, Sarajevo. Et la vie et les mœurs des diverses populations, séparées par la religion et la criante inégalité d'un système féodal, mais unies quand même par la communauté de la langue et des coutumes populaires.

Les détails pittoresques, il ne faut pas en faire fi, et ils ajoutent à l'agrément du livre de M. Šamić, sans lui rien faire perdre de son caractère d'étude solidement documentée, comme en témoigne l'abondante bibliographie qui l'accompagne. Les voyages sont décrits : ils étaient des plus pénibles, pleins d'imprévu et aussi de dangers, et l'on excuse les Français qui s'en tiennent sur la Bosnie au jugement sommaire : pays de sauvages. Il arrive bien aussi au consul David de le dire, dans ses accès de mauvaise humeur. M. Šamić (pp. 260-261) précise l'origine d'une curiosité locale. Dans la petite ville de Sinj, au nord de Split, il y a chaque année des joutes où des cavaliers doivent enfiler des anneaux avec des lances. C'est notre jeu du carrousel, que les enfants pratiquent encore sur les chevaux de bois. Nous apprenons qu'un voyageur du XVI^e^ siècle a vu « courir la bague » en Dalmatie, dans le palais du comte de Zadar, et que le consul David

l'a vu à Sinj même. Ce vieux divertissement des chevaliers a été gardé pendant des siècles par la jeunesse de Sinj, qui en a fait sa spécialité et sa fierté, comme chez nous, au pays de Soule, la jeunesse de Tardets conserve ses danses basques : tradition folklorique mise actuellement, comme à Sinj, au service du tourisme.

André Vaillant.

Christof Wegelin. **The Image of Europe in Henry James,** Dallas, Texas, Southern Methodist University Press, 1958. In-8°, IX + 200 p.

Cette petite péninsule, située à l'extrême pointe d'une énorme masse de terres, et qui a nom Europe, est depuis des siècles, qu'on le veuille ou non, le centre du monde, un pôle d'attraction ou de répulsion par rapport auquel, encore de nos jours, se définissent les positions, tant en Russie, où s'opposent toujours sous d'autres noms les Vieux-Slaves et les Occidentaux, qu'aux États-Unis, où, selon Philip Rahv, « Peaux-Rouges » et « Visages-Pâles » perpétuent en littérature les conflits du temps de la conquête. Tout Américain qui pense, même aujourd'hui, près de deux siècles après la Déclaration d'Indépendance, éprouve le besoin de se situer par rapport à l'Europe et d'y venir en « pèlerin passionné » pour mieux prendre conscience de lui-même et de ses virtualités. Tout se passe comme s'il existait aux États-Unis un étrange complexe d'Ismaël qui fait que les Américains se sentent spirituellement orphelins et qui les lance tôt ou tard, — en personne ou simplement en esprit, — sur les chemins de l'Europe, à la recherche d'un ancêtre et d'une culture plus riche et plus nuancée que la leur. Ce phénomène est une des constantes de la littérature américaine, de Washington Irving et Fenimore Cooper aux « beatniks » de la dernière génération. La déclaration d'indépendance intellectuelle formulée par Emerson en 1837 n'a rien changé à l'affaire. Whitman lui-même, malgré ses outrances nationalistes, se nourrissait de lectures européennes et avait sans cesse les yeux tournés vers l'Angleterre, tout « Peau-Rouge » qu'il fût.

Chez Henry James, « Visage-Pâle » par excellence, systématiquement déraciné par son père dès son enfance et plus tard volontairement expatrié, le problème d'une double allégeance atteignit une acuité extrême, jamais égalée sans doute, et constitue un des motifs essentiels de l'œuvre complexe qu'il a distillée avec subtilité pendant une longue carrière de plus d'un demi-siècle. L'entreprise de Wegelin était donc légitime et son livre nous place au cœur même de l'univers romanesque de James. Les deux cents pages très denses qu'il consacre à « l'image de l'Europe » (et, par contre-coup, de l'Amérique), qui est en quelque sorte le filigrane de cette œuvre, lui permettent,

par des analyses très fines et très pénétrantes, de cerner quelques-uns des éléments les plus insaisissables de la poésie et de l'art de son auteur. Il montre en particulier de façon très convaincante comment l'antithèse Amérique-Europe, que James avait pu observer très jeune et qu'il utilisa dès ses premiers récits, très vite lui parut faussée par des préjugés nationaux et des « superstitions » qu'il entreprit alors d'explorer en approfondissant la notion d'américanisme ou, plus exactement, d'innocence américaine, par opposition avec l'expérience européenne, et c'est alors qu'il peignit cette série d'études qui pourraient toutes s'appeler « portrait de l'Américain sous les traits d'une jeune fille », — cette jeune fille étant, selon sa propre expression, l'héritière de tous les siècles [1]. Plus tard, ce thème cessa de l'intéresser en soi et ne fut plus que prétexte à des recherches sur la nature du bien et du mal. Et enfin, dans ses trois derniers romans, il s'efforça d'opérer une synthèse et une réconciliation tant de l'Amérique et de l'Europe que du bien et du mal, éléments contradictoires dont la contradiction est nécessaire à la vie et au devenir du monde. L'on assiste ainsi à un mûrissement progressif qui conduit finalement à la sagesse et à la sérénité et l'on découvre en même temps la logique cachée de l'œuvre de James, sa cohésion et son dynamisme profonds. Le biais choisi par Christof Wegelin valait donc la peine d'être suivi et seul peut-être ce critique pouvait mener une telle enquête avec toute la compétence et toute la sympathie nécessaires, car, né en Suisse et fixé aux États-Unis, il a vécu en sens inverse l'aventure spirituelle de son auteur.

On pourrait cependant lui adresser un reproche, celui de n'avoir pas cherché à déterminer quelles influences, quels contacts livresques ont aidé James — pour qui ces contacts avaient certainement plus d'importance que les contacts humains, — à approfondir son thème international. Tout le côté comparatiste de son sujet a en somme été négligé.

Roger Asselineau.

Max Milner. **Le Diable dans la littérature française, de Cazotte a Baudelaire.** Paris, José Corti, 1960, 2 vol. In-8°, 622 et 573 p.

Un comparatiste, en ouvrant ces deux gros volumes, va d'emblée au chapitre viii, *L'Apport de l'étranger*. Mais en réalité les noms étrangers se mêlent aux noms français d'un bout à l'autre du livre. Rien ne souligne mieux qu'un tel sujet l'unité de la civilisation européenne : la croyance au Diable est un phénomène européen dans la mesure

1. Ce thème a depuis été étudié par William Wasserstrom dans un très bon petit livre intitulé *Heiress of All Ages* (University of Minnesota Press, 1959, xi + 157 p.).

même où elle s'incorpore à la tradition chrétienne ; peut-être d'ailleurs faut-il aller plus loin et déborder les cadres de l'Europe, en se rappelant le rôle que jouent, dans nos contes, les déguisements orientaux et les « mauvais esprits » issus des Mille et Une Nuits.

Dès les premières pages nous rencontrons Balthasar Bekker, pasteur hollandais, et le *De origine Mali* de William King, et le leibnizien allemand Jean-Christophe Wolff. Puis c'est le *Vathek* de Beckford, à propos duquel M. Milner s'interroge sur la légitimité de commenter longuement cette œuvre qui, bien qu'écrite en français par un auteur anglais, n'eut, en son temps, de retentissement qu'outre-Manche. Il passe outre à ce scrupule, et il a raison : son projecteur, braqué sur les écrivains français, n'en éclaire pas moins, par la force des choses, leurs inspirateurs de toute origine. Voici les Allemands : le *Faust* de Goethe, bien entendu, présenté par Mme de Staël, lu en traduction à partir de 1822, mais aussi celui de Klinger, qui influence Népomucène Lemercier dans sa *Panhypocrisiade*, et Frédéric Soulié ; voici Hoffmann le fantastique ; et Chamisso, et le Suisse Zschokke, et Goerres, et le *Petit Pierre* de Spiess, et Klopstock qui peint un démon repentant, et Tieck qui donne l'idée d'un Lucifer rédempteur, patron des héros et des génies, et le Schiller des *Brigands*. Voici, plus nombreux encore, les Anglais : Milton ; Byron, avec qui les traits du révolté, du Maudit, commencent à éclipser ceux du Méchant ; et *Le Moine* de Lewis ; et le *Melmoth* de Maturin ; et Walter Scott ; et Moore ; et tant d'autres, la Mrs Byrne qui écrivit *Zofloya* et la Mrs Shelley qui écrivit *Frankenstein*, et l'Irlandais Mac Neish, et Saint-John, et James Hogg, jusqu'à ce qu'en 1852 Baudelaire découvre l'Américain Poe qui vient lui apporter, dans sa conception du péché, le complément de Joseph de Maistre. Voici des Espagnols, Guevara qui fournit à Lesage le thème de son *Diable boiteux*, ou Llorente historien de l'Inquisition et des procès de sorcellerie. Voici encore un Hollandais, Scheltema, autre historien de la sorcellerie. Et le Scandinave Swedenborg. Et les cabalistes juifs. Et les Arabes.

A vrai dire, très peu d'écrivains, au XVIIIe ou au XIXe siècle, regardent le Diable comme un être réel. Ils en font, nous dit M. Milner, tantôt un simple motif, tantôt un emblême, on un mythe, ou un symbole. Peut-être fallait-il n'y plus voir un « mystère terrible » pour le traiter ainsi en « ornement égayé ». Au point de départ, ils ne se trouvent d'ailleurs guère en présence de la théologie, mais plutôt d'une sorcellerie qui tient du folklore malgré les exorcismes et l'appareil de la justice ecclésiastique. On aurait une impression différente en remontant plus haut, et la littérature du XVIe siècle mériterait une étude à ce point de vue, en particulier Rabelais où M. Milner aurait pu indiquer, dans la *Lettre de Gargantua à Pantagruel*, un des premiers témoignages de la tradition attribuant à Satan l'invention de la poudre. Le XVIIe, lui, n'offre déjà que les « machines » artificielles de ses épopées manquées, aïeules directes du merveilleux des *Natchez* (ce dernier, signalons-le, a pour

précurseur immédiat le *Christophe Colomb* de Nicolas Bourgeois, publié en 1773, et plus intéressant, comme beaucoup de ses contemporains, par les idées que par le style).

Ce merveilleux extérieur, ou le fantastique des légendes, nous retiendront cependant moins que les quelques grands écrivains où l'on sent la volonté d'approfondir. Balzac, à qui est consacré un chapitre remarquable, ne touche sans doute pas à la source du Mal autant que le fait Dostoïevsky : son *Melmoth*, contrairement à celui de Maturin, n'envisage que les conséquences funestes de l'omniscience, et non un débat moral ; l'absolu du pouvoir et du savoir lui apparaissent comme des dons maudits, Vautrin appartient à la lignée de Caïn, et pourtant Satan lui-même reste absent, — « mais que cette absence est encombrante ! » s'exclame M. Milner. Pour la George Sand de *Consuelo*, « Celui à qui l'on a fait tort » n'est qu'un porte-drapeau de l'humanité souffrante et de la matière à réhabiliter. Restent Hugo, Nerval et Baudelaire. M. Milner met bien en valeur l'originalité du premier, dans son ambiguïté même qui l'enrichit ; il doute que la « Bouche d'ombre » doive ses théories à la cabale (je crois qu'il a raison, contre Denis Saurat) et si cabale il y a, plutôt que d'en chercher l'initiateur en Alexandre Weill dont la pensée est assez différente, il songerait à Adolphe Franck, savant reconnu, professeur au Collège de France, dont le livre sur la *Kabbale* date de 1843. Chez Nerval, après une quête des « dieux souterrains », au Royaume du Feu, et le défi luciférien d'*Antéros* ou l'option d'*Artémis* pour la « sainte de l'abîme », le dénouement d'*Aurelia* lui semble, comme à Albert Béguin, une renonciation et une conversion : il y a là d'excellentes analyses. Quant à Baudelaire, maintes fois étudié et interprété souvent contradictoirement, M. Milner démêle avec finesse la part de vraisemblance qu'offre chacune de ses diverses exégèses : il montre ce qu'a de profond une poésie où le démon ne se révèle plus aux sens mais à l'âme, et aussi ce qu'a d'incomplet un christianisme qui tait le Christ rédempteur et répugne à la notion de grâce.

Il n'entrait sans doute pas dans les cadres d'un tel travail de chercher les rapports du satanisme littéraire avec certaines formes d'occultisme. Il aurait pourtant gagné à préciser quelques notions. Celle des « esprits élémentaires », ces anges restés neutres entre Lucifer et Dieu, et relégués dans les quatre éléments qu'ils animent — la terre, l'eau, l'air et le feu — se rencontre assez souvent pour mériter un exposé dès le début, à propos de l'abbé de Villars. M. Milner, qui cite un poème d'Édouard d'Anglemont où un fornicateur se retrouve près du gibet « sous des débris humains », aurait retrouvé le même thème dans le curieux *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki, publié en français à Saint-Pétersbourg de 1804 et 1805, récemment exhumé par Roger Caillois, et dont un épisode annonce aussi Nerval. Et sans doute tout n'est-il pas dit sur la période 1840-1850 où évolue ce dernier, sur le rôle d'un personnage comme Esquiros, sur celui du journal fouriériste

La Démocratie pacifique où furent publiées les premières traductions de Poe et où tournèrent, à Paris, les premières tables ; la presse quotidienne, dépouillée attentivement et prudemment, nous réserverait des surprises. Il y aurait aussi lieu d'explorer le naundorffisme, l'inquiétant groupe de Vintras, et l'œuvre volumineuse de Madrolle, cet « intégriste » passé au vintrasisme.

Ce serait, au moins quant aux conséquences, empiéter sur l'époque suivante, où de grands écrivains, Huysmans, Bernanos, Gide, parlent d'un Diable auquel cette fois ils croient ou dont ils ont peur qu'il n'existe. L'étude en serait encore plus passionnante. Tenterait-elle M. Milner ? Nul ne serait mieux qualifié que lui pour l'entreprendre.

Auguste VIATTE.

Gian Carlo MENICHELLI. **Bibliographie de Zola en Italie.** — Publications de l'Institut français de Florence. 1960. In-4°, XXVI-140 p.

L'auteur, jeune professeur à l'Université de Cagliari, est déjà connu par ses articles sur Zola et quelques-uns de ses contemporains. On fait toutes sortes de découvertes en lisant ligne par ligne la précieuse bibliographie qu'il vient de nous donner. On y apprend que la *Cronaca bizantina* avait publié, en 1882 et 1884, deux nouvelles de Zola qui n'ont pas été recueillies dans ses œuvres complètes. On voit que tous ses romans furent traduits en italien, parfois excellemment, souvent fort mal, nous dit M. Menichelli, et dans des collections qui les desservaient. On voit qu'il y a eu 18 traductions de *Thérèse Raquin*, 10 de *L'Assommoir*, 7 de *Germinal*, 5 de *La Terre*, 7 de *La Débâcle*, mais deux seulement de *L'Œuvre*, et une seule du *Docteur Pascal*, de *Lourdes*, de *Rome*, de *Paris* et des *Évangiles*. La première traduction fut celle de *Son Excellence Eugène Rougon*, par F. Giarelli, en 1876 ; *L'Assommoir* fut traduit dès 1877, et le succès de ce roman, en Italie comme en France, fut le début, au delà des Alpes, d'une « fièvre zolienne » qui dura vingt-cinq ou trente ans. On regrette de ne trouver dans le livre de M. Menichelli aucune indication sur la publication des romans dans les journaux ; les lettres que Zola a reçues d'Italie montrent que les demandes d'autorisation furent assez nombreuses, avant que *La Tribuna* ne s'assurât une sorte de monopole.

M. Menichelli reproduit dix-huit lettres de Zola, retrouvées dans des revues italiennes ou des livres, où elles étaient oubliées. Zola avait laissé sans réponse les premières lettres, pourtant ferventes et touchantes, de son admirateur milanais F. Cameroni ; ayant reçu de lui les derniers numéros de *La Farfalla*, il le remercia le 11 août 1878 :

« Je comprends un peu la langue italienne, et j'ai pu voir combien vous mettez d'esprit et de vigueur à la défense du réalisme... » Il remercia De Sanctis, qui avait fait une conférence sur *L'Assommoir* au mois de juin 1879 : « Je tiens à vous dire combien je suis touché et reconnaissant de ces longs travaux, si pleins de vues supérieures et qui ont donné à mes livres en Italie une popularité sur laquelle je ne comptais guère... En France toute critique est morte. Vous devez comprendre avec quel puissant intérêt je vous ai lu. Je trouvais là enfin des pages d'étude sincère et de vérité. » Il disait à Vittorio Pica, qui avait parlé de *Pot-Bouille* dans *Fantasio* : « En Italie, vous lisez les livres avant d'en parler. En France, dix lignes suffisent aux chroniqueurs pour démolir les œuvres les plus travaillées. » Et quelques mois plus tard, à Pipitone-Federico : « L'intérêt que vous portez à mes œuvres et l'idée que vous vous en faites me touchent infiniment... Je n'attends aujourd'hui un peu de justice que des jeunes gens de votre âge. » Enfin, en 1893, comme on lui demandait quelques pages pour un hommage collectif à De Sanctis, il répondait : « Je ne puis que répéter combien j'ai été touché, il y a longtemps, de la très impartiale étude qu'il avait écrite sur moi. A cette époque, en France rien n'avait paru sur mes livres d'aussi net et d'aussi large. »

Aux 18 lettres que reproduit M. Menichelli, il faut joindre une importante lettre de Zola à Giacosa, qui a été publiée par Piero Nardi dans *Vita e Tempo di Giuseppe Giacosa*, et par les *Cahiers naturalistes* (1960, n° 15, p. 607) ; cette lettre où, dès 1882, au lendemain de *Pot-Bouille*, avant *Germinal*, avant *La Terre*, Zola disait : « Il est certain que je suis un poète et que mes œuvres sont bâties comme de grandes symphonies musicales. » Cela, Giacosa l'avait compris avant la critique française. Des lettres de Verga, de Giacosa, de Cameroni, de Pica, ont été publiées en 1960 dans les *Cahiers naturalistes* (nos 14 et 15) et dans les *Studi Francesi* (nos 11 et 12). D'autres lettres, de Fradeletto, de Mantegazza, de Sighele, de Bersezio, de Castelnuovo, etc., seront publiées prochainement ; et les *Cahiers naturalistes* donneront une liste des correspondants italiens de Zola, qui permettra peut-être de découvrir dans des archives privées quelques-unes des lettres qu'il avait lui-même écrites.

M. Menichelli signale près de 500 articles consacrés en Italie aux œuvres de Zola, de 1873 à sa mort (les quinze premiers, de 1873 à 1876, étant de Cameroni) ; et plus de 300 articles ou livres, de la mort de Zola à 1958. C'est dire l'ampleur du dépouillement et la richesse de l'apport. En présence d'un tel travail, on ose à peine formuler quelques regrets ou suggestions : n'était-il pas possible de retrouver, dans les journaux de diverses villes, les comptes rendus des représentations théâtrales ? N'eût-il pas fallu dire (au n° 401) l'importance du chapitre *Zola* dans les *Ritratti letterari* d'Edmondo de Amicis ? Déjà, les *Ricordi di Parigi*, en 1879, avaient fait connaître le romancier dans la simplicité de sa vie et de son travail quo-

tidien ; ce premier livre n'a-t-il pas grandement contribué à la diffusion du zolisme en Italie ? L'introduction ne le dit pas [1].

Cette introduction, précise et mesurée, est une première esquisse d'un « Zola en Italie », qu'il faudra écrire un jour. Il est dès maintenant possible de poursuivre l'enquête de M. Menichelli par l'examen, l'analyse et le classement des jugements ; mais il sera bien difficile d'évaluer l'influence de Zola dans l'histoire du roman italien à la fin du XIX^e siècle et au delà. Quand on parle de l'influence de Zola, de quel Zola s'agit-il ? De l'auteur du *Roman expérimental*, du théoricien du naturalisme, du journaliste qui vantait sans se lasser les méthodes scientifiques, l'observation et la documentation ? Ou du romancier qui, dans ses œuvres, oubliait le plus souvent ses principes, les contredisait et, heureusement, les dépassait ? Et même si l'on s'en tient aux romans, peut-on confondre l'influence de *La Faute de l'abbé Mouret*, qui pourrait bien avoir été grande, avec celle de *L'Assommoir* ? Et même l'influence de *L'Assommoir* avec celle, peut-être divergente, de *Germinal* ou de *La Terre* ? Et dans les œuvres qui se sont présentées comme une réaction contre le naturalisme, ne peut-on pas encore déceler l'action persistante, forte et diffuse, du vrai Zola, qui fut un bâtisseur et un poète ?

René Ternois.

1. Dans un travail de ce genre, les petites fautes sont inévitables. Je n'en signalerai que deux : *Perrone* au lieu de *Perroni* (n° 974), et Filippo *Torelli* au lieu de *Tonelli* (n° 625).

BIBLIOGRAPHIE

AVEC QUELS LIVRES LES ESPAGNOLS APPRENAIENT LE FRANÇAIS

(1520-1850)

(Suite et fin)

III. RECUEILS DE PROVERBES, RÉCITS, ROMANS ET AUTRES OUVRAGES BILINGUES

1552

191. San Pedro (Diego de). Cárcel de Amor. — La Prison d'Amour. En deux langages Espaignol et François, pour ceulx qui vouldront apprendre l'un par l'autre. 1 vol. (11,5 × 7,5) 160 ff. Gilles Corrozet. Paris. — B. de l'Arsenal. Paris : 8 B. L. 29580. L'éd. d'Anvers 1555 à la B. N. Madrid : R-13624.

(Réimpr. Paris 1555, 1567, 1581, 1583 ; Lyon 1583, 1588 ; Anvers 1560, 1576 ; Paris 1616.)

1555

192. Libournio (Nicolás). Elegantes sentencias de muchos sabios príncipes en tres lenguas : Español, Italiano y Francés. 1 vol. in-12°, 120 ff. n/ch. Jean Richard. Anvers.

(Cité par Peeters-Fontainas : *Bibliogr. des impr. esp. des Pays-Bas*, p. 81.)

1556

193. Flores (Juan de). Historia de Aurelio e Isabella, hija del Rey de Escocia, en dos lenguas : Español y Francés. 1 vol. in-8°, 166 p. Jean Withage. Anvers.

(Cité par Peeters-Fontainas : *ibid.*, p. 56.)
(Réimpr. : Anvers 1560, Bruxelles 1596.)

1556

194. Flores (Juan de). Histoire de Aurelio et Isabelle, fille du Roy d'Escoce, nouvellement traducte en quattre langues : Italien, Espagnol, François et Anglois. (Titre dans les quatre langues). 1 vol. (13,5 × 9,5) 131 ff. n/ch. J. Stelsius. Anvers. — B. Arsenal, Paris : 8° B. L. 29559 ; B. N. Madrid : R-10210.

(Réimpr. Bruxelles 1596, 1608 ; Anvers 1560.)

1568

195. Meurier (Gabriel). Thrésor des sentences dorées et argentées, proverbes, Referains (*sic*), et dictons, reduicts selon l'ordre Alphabeticq, en quatre Langues, a sçavoir : Latin, Espagnol, Thiois et François. Avec le Bouquet de la Philosophie morale, reduit par demandes et reponses. 1 vol. (15 × 10) 172 pp. J. d'Ogerolles. Lyon. — B. Arsenal, Paris : 8°. Z-16191.

(Le nom de l'auteur apparaît pour la première fois sur l'éd. de N. Lescuyer, Rouen 1579.)

(Réimpr. : Rouen 1577, Cologne 1616, Bruxelles 1652.)

1569

196. Tumbeau de très haulte, très puissante et très catholique princesse Madame Elisabeth de France, Royne d'Espagne. — Epitafio de la muy alta y poderosa... 1 vol. in-4°, 12 ff. n/ch. Robert Estienne. Paris. — B. N. Paris : Ye-1036.

1578

197. Jean d'Autriche. Deux lettres de feu Don Jean d'Autriche interceptées par le Sire de Saint-Léger, en espagnol et en français. 1 vol. (18 × 13) 14 pp. Guillaume Silvius. Anvers. — B. N. Madrid : U-5058.

1579

198. Curiel (Alonso de). Lettres interceptés (*sic*) du Contador Alonso de Curiel au Prince de Parme, en Espagnol et en François, par lesquelles on peult manifestement descouvrir les faulx et doubles traits, dont l'Espagnol tasche d'abuser ceux de par deça pour les armer contre leur patrie. (Données par Philippe Lelaing). 1 vol. (17 × 11,5) 40 pp. Chr. Plantin. Anvers. — B. N. Paris : M-8041 ; B. N. Madrid : R-21678.

1591

199. Guevara (Antonio de). Libro llamado Menosprecio de Corte y Alabança de Aldea. « De nouveau mis en François par L. Turquet, Lyonnais, auquel avons adiousté l'Italien, pour l'utilité et soulagement de ceux qui prennent plaisir aux vulgaires qui sont aujourd'hui les plus en estime ». 1 vol. (11,5 × 8) 4 ff. — 551 pp. Jean de Tournes. Lyon. — B. N. Paris : Rés. p. R-221 ; B. N. Madrid : R-27287.

1598

200. Casa (Giovanni Della). Le Galatée, premièrement composé en Italien par I. della C., et depuis mis en François, Latin et Espagnol par divers auteurs. Traicté très utile et tresnecessaire pour bien dresser une jeunesse en toutes manières et façons de faire louables, bien receues et approuvées par toutes gens d'honneur et de vertu : et propre pour ceux qui non seulement prennent plaisir en la Langue latine, mais aussi aux trois vulgaires qui en sont derivées. 1 vol. in-8°, 2-459 pp. Iean de Tournes. Lyon. — B. de la Ville de Lyon : 800711 ; Ed. de Genève 1609, B. N. Paris : R. 25957.

(Réimpr. : Monbéliard, 1615.)

1601

201. La Vida del Lazarillo del Tormes, y de sus fortunas y adversidades. — La vie de Lazarille de Tormes et de ses fortunes et adversités. 1 vol. in-8°, éd. N. et P. Bonfons, Paris, cité par Foulché-Delbosc : *Bibliog. Hisp.* 1912, n° 709, p. 204 qui a son tour le prend de Brunet : *Manuel du Libraire* : III, col-385.) Éd. 1616, 1 vol. (13 × 8) 239 pp. Adrian Tiffaine. Paris. — Éd. 1609, B. Arsenal, Paris : 8°, B. L. 29644 ; Éd. 1616, B. N. Madrid : R-25271.

(Des éd. de Paris en 1615, 1660.)

1603

202. Montemayor (Jorge de). Los siete libros de la Diana... où sous le nom de Bergers et Bergères sont compris les Amours des plus signalés d'Espagne. Traduicts d'Espagnol en François, et conferez ès deux langues par Simon George Pavillon. 1 vol. (13 × 8) 700-20 pp. Anthoine du Breuil. Paris. — B. N. Paris : Rés. Y². 3262 ; B. N. Madrid : R-12986.

(L'éd. de Toussaincts de Bray, Paris 1611 « de nouveau revus et corrigés par le sieur J. D. Bertranet » B. N. Paris : Y²-10998.)

1605

203. Pérez (Antonio). Aphorismos de las relaciones y cartas primeras y segundas... y allende de esto algunas cartas a sus amigos e hija. — Les aphorismes des Relations, et premières et secondes lettres... outre ce, quelques lettres à ses amis et à sa fille. 1 vol. in-12°, 352 ff. Iean le Bouc. Paris. — B. N. Paris : Z-32367.

1605

204. Oudin (César). Refranes o proverbios españoles traducidos en Lengua Francesa. — Proverbes espagnols traduits en françois. 1 vol. (14 × 7,5) 187 pp. Marc Orry. Paris. — B. N. Madrid : R-11622 ; Éd. 1609, B. N. Paris : Z-18010.

(Dans une éd. de Velpius, Bruxelles 1608, on ajoute les « Lettres avec Proverbes de Blasco de Garay, racionero de la Santa Iglesia de Toledo. » 1 vol. in-12°, 270-120 pp.). — B. N. Madrid : R-5952 ; Éd. 1702, B. N. Paris : Z-18014.

(Réimpr. : Bruxelles 1611, 1612, 1634, 1663 ; Lyon 1614 ; Paris 1614, 1624, etc.)

1605

205. Guevara (Antonio de). Mespris de la Cour et louange de la vie rustique. Composé premièrement en Espagnol par... et depuis traduit en Italien, François et Allemand, toutes lesquelles langues nous avons jointes ensemble en cette seconde édition, pour l'utilité et soulagement de ceux qui prennent plaisir aux vulgaires qui sont aujourd'huy plus prisés et recherchés. A la fin du livre se voyent les vers françois des evesques Philippe de Vitriac, de Meaux et Pierre d'Alliac, de Cambray et les latins de N. de Clemens, docteur en Théologie, sur la grande disparité de la vie rustique avec celle de la Cour. (Traduction de L. Turquet). 1 vol. (12,5 × 7,5) 170 pp. Iean de Tournes. Lyon. — B. N. Paris : Rés. R-2455 ; B. N. Madrid : R-7080.

(Réimpr. : Genève 1614.)

1607

206. Baudouin (Nicolas). Rodomuntadas castellanas, recopiladas de diversos authores y maiormente del Capitán Escardón Bonbardón. — Rodomontades espagnoles, recueillies de divers autheurs, et notamment du Capitaine Escardon Bonbardon. 1 vol. (13 × 8,5) 54 pp. Pierre Chevalier. Paris. — B. N. Paris : Inv. Zz 3953.

1607

207. Baudouin (Nicolas). Rodomuntadas castellanas recopiladas de los muy espantosos, terribles y invincibles Capitanes Matamoros, Crocodillo y Rajabroqueles. — Rodomuntades espagnoles, colligées des Commentaires des tres-espouvantables, terribles, et invincibles Capitaines Matamores, Crocodille et Rajabroqueles. 1 vol. in-8°, 80 pp. Pierre Chevalier. Paris. — B. N. Paris : 8° Lb^{35}-1161.

(Réimpr. : 1607, s. d. B. N. Paris : Zz-3953.)

NOTE : Il y a de très nombreuses réimpr. des « Rodomontades » qui présentent souvent de légères différences. Les réimpr. présentant, à notre avis, des différences plus remarquables sont celles de 1611, 1637 et 1675.

(Parmi les autres réimpr., nous citerons celles de Rouen 1610, 1626, 1627 et 1637 ; et de Lyon 1619.)

1608

208. Cervantes (Miguel de). Le Curieux impertinent — El Curioso impertinente. (Trad. de N. Baudouin). 1 vol. (14 × 9) 124 ff. Iean Richer. Paris. — Bibliothèque Mazarine (Paris) : 22404.

1608

209. La Conversion d'Athis et de Cloride. — La Conversión de Atis y de Clorida (Trad. de N. Baudouin, corrigée par C. Oudin.). 1 vol. in-12°. Iean Gesselin. Paris. — B. N. Paris — Y^{2}-24104.

1609

210. Cervantes (Miguel de). Homicidio de la Fidelidad y la Defensa del Honor. — Le Meurtre de la Fidelité et la Defense de l'Honneur, où est racontee la triste et, pitoyable avanture du berger Philidon et les raisons de la belle et chaste Marcelle, accusée de sa mort. Avec un discours de Don Quixote de l'excellence des armes sur les lettres. 1 vol. (14 × 9) 125 pp. Jean Richer. Paris. — B. N. Madrid : *Cervantes* 02.-078.

1610

211. Nervèze ou Narveza (Antoine de). Cartas morales y consolatorias traduzidas en lengua castellana por Madama Francisca de Passier, de nuevo corregidas y añadidas siete cartas, traduzidas por César Oudin. — Les Epistres Morales et Consolatoires, etc. 1 vol. (16 × 9,5) 3 ff. + 152 pp. + 7 ff. A. du Breuil. Paris. — B. N. Paris : Z-16281 ; B. N. Madrid : U-284.

1611

212. Baudouin (Nicolas). Rodomontadas castellanas, recopiladas de los comentarios de los muy espantosos, terribles, invincibles capitanes,

Matamoros, Crocodillo y Rajabroqueles. — Rodomontades espagnoles colligees des commentaires... — Plus Romances los más nuevos que hasta agora se han cantado de Don Alvaro de Luna, Condestable de Castilla. 1 vol. in-8°, 53 + 111 pp. Juan Ibarra. — B. N. Paris : 8° Z-15087.

1612

213. Garnier (Claude). Portrait du très-chrestien roy de France Louis XIII à la Très-Chrestienne Reyne d'Autriche, infante d'Espagne. (Traduit de rime Françoise en prose Espagnole par César Oudin). 1 vol. (13 × 8) 48 pp. P. Durand. Paris. — B. N. Paris : Ye-23045.
(Réimpr. : Lyon, 1612.)

1612

214. Renouard (Nicolas). Le Jugement de Pâris. — El Iuicio de Pâris, hecho en francés por N. R. y traducido en Español por César Oudin, Secretario-Intérprete de Su Majestad Cristianisíma. 1 vol. (14 × 7) 297 pp. Vda de M. Guillemot y S. Tibout. Paris. — B. Sainte-Geneviève, Paris : G. 8° 3466 Rés. ; B. N. Madrid : R-9210.

1612

215. Horace : Emblemata. (Texte en Latin, François, Italien, Espagnol et Allemand. 1 vol. (27,5 × 21) 214 pp.-table. Lisaert. Anvers. — B. N. Paris : Z-3540.

1613

216. Neufville (Charles). Bref recueil François et Espagnol des plus rares et particulières coustumes d'Allemagne, Flandres et Espaigne. — Breve colección en Francés y en Español de las más raras y particulares costumbres de Alemania, Flandes y España. Pièce n° 15 (30 pp.) des 17 d'un vol. in-8°. Jean Laquehay. Paris. — B. Mazarine, Paris : 33727.

1614

217. Suàrez de Figueroa (Cristóval). La constante Amarilis en quatre discours, traduite d'Espagnol en François par Nicolas Lancelot, Parisien. 1 vol. (17 × 11) 14 + 573 pp. Claude Morillon. Lyon. — B. N. Madrid : R-11091 ; B. N. Paris : Y² 70093.

1614

218. Santa Cruz de Dueñas (Melchor de). Floresta española de Apothegmas. — La Floresta spagnola ou le Plaisant bocage, contenant comptes (*sic*), gosseries, brocards, cassades et graves sentences de personnes de tous estats. 1 vol. (15 × 10). Roger Velpius. Bruxelles. — B. N. Paris : Z-18005 ; B. N. Madrid : R-1433.

1614

219. Salazar (Ambrosio de). Las Clavellinas de Recreatión, donde se contienen Sentencias, avisos, exemplos, y Historias muy agradables para todo género de personas deseosos de leer cosas curiosas en dos lenguas, Francesa y Castellana. — Les Œillets de Recreation où sont contenuës sentences, advis, exemples et Histoires tres-agreables, pour toutes sortes de personnes desireuses de lire choses curieuses

ès-deux langues Françoise et Espagnole. 1 vol. (13 × 7,5) 48-336 pp. Adrien Morront. Rouen. — N. B. Paris : X-19939 ; B. N. Madrid : R-13435.

(Réimpr. : Bruxelles 1625.)

1617

220. García (Carlos). La Oposición y Conjunción de los dos grandes luminares de la tierra. Obra apazible y curiosa en la cual se trata... — L'Opposition et Conionction des deux grands luminaires de la terre. Œuvre curieuse et agreable, en laquelle il est traicté de l'heureuse Alliance de France et d'Espagne et de l'antipathie des François et des Espagnols. 1 vol. (16 × 9,5) 398 pp. François Huby. Paris. — B. N. Paris : 8° Lb^{36}. 700 ; B. N. Madrid : R-5149.

(Réimpr. : Cambrai 1622 ; Rouen 1627, 1630, 1638 ; Gand 1645, etc.). (Voir le numéro 228.)

1617

221. Barros (Alonso de). Desengaño de Cortesanos. — Le Desabus des Courtisans. Traduict en François par Sebastien Hardy. 1 vol. in-8°, 277 pp. et 1 f. François Huby. Paris. — B. N. Paris : Z-18015.

1618

222. Soto (Fray Andrés de). Breve instrución de cómo se ha de oyr la missa, con una sumaria declaración de sus mysterios y ceremonias. — Briefve instruction pour bien ouïr la messe, avec une sommaire declaration des mystères et cérémonies d'icelle. Traduict d'Espagnol en François par Sebastien Hardy. 1 vol. in-12°, 137 pp.-3 ff. Jean Sara. Paris.

(Cité par H. Vaganay : *Bibliog. hisp. extra-pen.* n° 935.)

1620

223. Luna (Alexandro de). Bouquet de fleurs poetiques et remarquables hieroglyphes en l'honneur des belles Dames de ce temps, avec une méthode curieuse et très utile et des règles pour apprendre à prononcer, écrire et lire, correctement la Langue espagnole. Il s'y trouve un Index et Dictionnaire des mots, formules de politesse et façons de dire difficiles de la dite langue. — Ramilete (*sic*) de Flores poéticas y notables hieroglificos en alabanza de las hermosas Damas deste tiempo, con un curioso y utilísimo, etc. 1 vol. (17,5 × 11) 144 pp. Jean Maffre. Toulouse. — B. N. Madrid : 2/45028 ; B. Municipale Montauban : 40215.

1622

224. Salazar (Ambrosio). Flambeau de la conscience grandement nécessaire tant pour les confesseurs que pour les pénitens... extrait et tiré des plus doctes et excellens autheurs... — Antorcha de la conciencia... (Texte en fr. avec la trad. esp. en regard). 1 vol. in-12°, 4 ff-252 pp. Fleury-Bourriquant. Paris. — B. Sainte-Geneviève, Paris : 8° Δ 62201-Rés.

1622

225. L'Ephyalte ou l'Orgueil humilié. Histoire admirable en laquelle on voit les principes, abiets, progrez magnifiques et declin pitoyable, d'une grande fortune en la personne d'un favory de la Cour d'Espagne. — Lephyalte o la soberbia humillada. Historia admirable en laqual se ven los principios y altos hechos por donde su sobervia lo derribó todo lo que la fortuna pudo dar a un favorecido en la Corte de España. 1 vol. in-12°, 42 pp. David Ferrand. Rouen. — B. N. Paris : 8 : Oo-125.

1623

226. Vandeputte (Hendrick). Pompa funeralis Alberti Pii, etc. imaginibus expressa texte François, Flamand, Latin et Espagnol. 1 vol. folio. 64 ff. Bruxelles. — B. N. Paris : Fol. Oc. 1606.

(à la fin : Lovanii, typis H. Hastenii, 1623.)

1627

227. Franciosino (Lorenzo). Rodomontadas españolas, recopiladas de los comentarios de los muy espantosos, terribles e invencibles Capitanes Matamoros, Crocodilo y Rajabroqueles. Hora nuovamente alla dichiarazione francesa aggiunta l'italiana et corretta la composizione spagnola (Espagnol, français et italien). 1 vol. in-16°, 57 ff. Venise.

(Cité par Foulché-Delbosc : *Bibliogr. Hisp.* : 1913, n° 1187, p. 104 qui le signale au Bristih Museum : 12352 a. 68.)

1627

228. García (Carlos). Antipatía de los Franceses y Españoles. Obra apazible y curiosa compuesta en Castellano por el Doctor C. G. — Antipathie des François et des Espagnols. Œuvre curieuse et apacible composée en Espagnol... et mis en François par R.D.B. (En esp. et en fr.). 1 vol. (17 × 11) 4 ff. n/ch et 401 pp. J. Caillouë. Rouen. — B. N. Paris : Lb^{36}-701.

1633

229. Tragicomedia de Calisto y Melibea. — La Celestine ou Histoire tragicomique de Caliste et de Melibée. Trad. de Jacques de La Vardin. 1 vol. (16 × 11,5) 578 pp. + 2 ff. Charles Osmont. Rouen. — B. N. Paris : Rés. Yf. 3666.

(Réimpr. : Rouen 1644, 1648.)

1634

230. Faret (Nicolas). L'Honeste-Homme ou l'art de plaire à la Court. Traduit en espagnol par Dom Ambrosio Salazar, Secretaire-Interprète du Roy dans la langue espagnole. 1 vol. (20,5 × 14) 4 ff. + 263 pp.-11 ff. T. Quinet. Paris. — B. N. Paris : R-6226.

(Réimpr. : Paris 1656, 1660.)

1636

231. Salazar (Ambrosio de). Thesoro de diversa lición. Obra digna de ser vista por su gran curiosidad ; en la qual ay XXII Historias muy verdaderas, y otras tocantes a la salud del Cuerpo humano como se

verá en la tabla siguiente, con una forma de Gramática muy provechosa para los curiosos. — Trésor de diverses leçons. Œuvre digne d'estre veuë, pour sa grande curiosité, etc. 1 vol. (15,5 × 9,5) 8 ff. + 270 pp. + 4 ff. Louys Boulanger. Paris. — B. N. Paris : X-14688 ; B. N. Madrid : R-10421.

(Une autre éd. de 1637 à la B. N. Madrid : R-13254.)

1639

232. Lamarque (Sieur de). Défi de la langue française et de l'espagnole pour savoir laquelle des deux est plus capable d'écrire les actions illustres des grands rois et des grands ministres d'État, fait en forme de panégyrique adressé a Mgr. l'éminentissime Cardinal duc de Richelieu. — Repto de la langua francesa y de la española, etc. 1 vol. in-4°, 22 pp. Morlot. Paris. — B. N. Paris : Rés. Ln^{27}-17402.

1641

233. Appuy de la verité catalane oppugnée par un Libelle qui commence, La Iustification royale. — Apoyos de la verdad catalana opugnada por un papel que comienza, La Justificacion Real. Pièce occupant les 83 pp. premières d'un vol. in-4° s/i. Lyon. — B. N. Paris : 4° Ol. 69.

(Une réimpr. chez Berthelin, Rouen 1642.)

1643

234. Suárez (Francisco). Le Jardin sacré du Louvre. — El Jardín sagrado del Louvre. Paris.

(Cité par Foulché-Delbosc : *Bibliog. Hisp.* 1913, n° 1387, p. 168.)

1644

235. Les Rodomontades espagnolles et castillanes par M. L., Général de l'Armée Espagnolle de Graveline. Le tout recueilli d'un prisonnier de Guerre. 1 vol. in-12°, 48 pp. s/l.

(Cité par Foulché-Delbosc : *Bibliogr. Hisp.* 1913, qui le signale au British Museum : 1080. h. 33.)

1648

236. Chevillard (le Sieur de). L'entrée pompeuse et magnifique d'illustrissime et réverendissime Alphonse Delbene, évesque d'Orleans... descrite en quatre langues, Françoise, Italienne, Espagnolle et Latine. — La ínclita y famosa entrada del muy ilustre y reverendísimo padre en Nuestro Señor, el Señor Alonso Delbene, obispo de Orliens en su Iglesia, escrita en cuatro lenguas, francez, italiano, español y latín. 9^{e} pièce, d'un vol. in-8°. Gilles Hotor. Orléans. — B. Sainte-Geneviève, Paris : X-4°-5583.

1659

237. De Beauchasteau. Recueil de vers composez par Le Petit de Beauchasteau dédié à la Serenissime Infante d'Espagne. 1 vol. (22 × 16) 28 ff. s/ch. s/i. Paris. — B. N. Madrid : 3/31452.

(Textes confr. : les poésies franç. sont traduites litt. en prose espagnole.)

1660

238. Nouveaux proverbes espagnols et françois disposez selon l'ordre de l'alphabet pour apprendre avec facilité à parler et écrire en ces langues. 1 vol. (16,5 × 10,5) 110 pp. J.-B. Loyson. Paris. — B. N. Paris : Z-18021.

1660

239. Guevara (Antonio de) : Le Procez fait aux procez. Traduit en François par G. Pietre. (Texte esp. et trad. fr. en regard.) 1 vol. in-4°, 14-28 pp. P. Rocolet. Paris. — B. N. Paris : F-19555.

1661

240. La Gravete : La gloriosa alianza de Francia con España. — La Glorieuse alliance de la France avec l'Espagne. 1 vol. in-8°, 58 pp. Paris. — B. N. Paris : Rés. Lb^{37}. 3359.

1662

241. La Gravete. Sentences latines, fidèlement traduites du Latin en François et en Espagnol. 1 vol. in-8°, 3 ff. + 112 pp. Paris.
(Palau : *Manual del Librero* : T. VII, p. 335, n° 129984.)

Vers 1662

242. La Gravete. Sentencias españolas, sacadas y recopiladas con Grande vigilancia de muchos resabidos varones y discretos antores, en favor de los que Quieren la Lengua Española ; metrificadas en lengua Francesa para el contento de todos. 1 vol. (17 × 10,5) iv-104 pp. s. l. n. d. — B. N. Paris : Z-18019 ; B. N. Madrid : R-11927.

Vers 1662

243. La Gravete. Sentences des plus célèbres auteurs grecs et latins. Traduits du latin en françois et en espagnol. s. l. n. d. — B. Mazarine, Paris : 44737.

Vers 1662

244. La Gravete. Recueil des plus belles sentences des pères de l'Église. En Latin, en François et en Espagnol. En faveur de ceux qui ayment ces trois Langues. — Sentencias españolas sacadas y recopiladas de los padres de la Iglesia, etc. 1 vol. in-8°, 3 ff.-80 pp. s. l. n. d.
(Palau : *Manual del librero* : T. VII, p. 335, n° 129982.)

Vers 1662

245. La Gravete. Carta de Regocijo al dichoso nacimiento del preciosíssimo Delfín tan deseado de todos, a la Reyna. — Lettre de Rejouissance sur l'heureuse naissance du tres precieux Dauphin si désiré de tous, à la Reyne.

Carta de parabién a los invincibles cavalleros del Orden. — Lettre de complaisance aux invincibles chevaliers de l'Ordre.

(Les deux lettres occupent 18 pp. du vol. (22 × 16) « Les Ouvrages de Fontainebleau, en François et en Espagnol »). S. l. n. d. — B. Arsenal, Paris : 4° B. L. 4011.

1668

246. Juliani. Les proverbes divertissants, et les heures de récréation. Contenans diverses Rencontres, Histoires plaisantes, et Contes facetieux, necessaires à ceux qui desirent parfaitement parler et ecrire les Langues Françoise, Italienne et Espagnole. 1 vol. in-12°, 2 ff. n/ch- + 215 pp. Estienne Loyson. Paris. — B. N. Paris : X-14222.

(L'indication « revus, corrigez et augmentez » semble indiquer une éd. antérieure. Seulement les « Heures » sont confr. dans les trois langues.)

1669

247. Relation de la sortie d'Espagne du père Everard Nitard, Jésuite confesseur de la Reine (sur un imprimé espagnol envoié de Madrid) Fr. et esp. à 2 col. Sebastien Mabre-Cramoysi. — B. N. Paris : 4° Oo. 507.

1675

248. Rodomontadas españolas recopiladas de los comentarios de los muy espantosos, terribles, invincibles capitanes Matamoros, Crocodilo y Rajabroqueles. — Rodomontades espagnoles... etc. (Texte Espagnol, François, Allemand et Italien). 1 vol. in-16°. Venise. — B. Arsenal, Paris : 8° B. L.-33302.

1682

249. R.P.S.C.E. : Methodus quatripartita sive Praxis brevis et clara adiuvandi agonizantes. Latiné, Hispanicé, Gallicé et Flandicé. 1 vol. in-12°, 357 pp. Jacobi Meseus. Anvers.

(Peeters-Fontainas : *Bibliogr. impr. esp. Pays-Bas*, n° 886, p. 90.) (Réimpr. : 1688.)

1699

250. Palazol (Juan). Mémorial espagnol présenté à sa Majesté catholique contre les prétendus Jansénistes du Pays-Bas. Au nom et par ordre du très-Révérend P. Général de la Société, condamné par un Décret de l'Inquisition. (A deux colonnes en Français et en Espagnol). 1 vol. (18,5 × 10,5) 127 pp. s. l. — B. N. Paris : D-12040 ; B. N. Madrid : 3/25935.

1700

251. Testament de Charles II, Roy d'Espagne, fait le 2 octobre 1700, avec plusieurs pièces curieuses concernant ledit testament et le Portrait de Philippe V. 1 vol. (25 × 18,5) à 2 col. 2 ff. — 76 pp. — 2 ff. n/ch. Impr. Frédéric Leonnard. Paris. — B. N. Paris : 4° Oc. 548 ; B. N. Madrid : 2/8001.

1713

252. Renonciations du roy d'Espagne à la couronne de France, de Monseigneur le Duc de Berry et de Monseigneur le Duc d'Orléans à la couronne d'Espagne. (Texte à deux col. esp. et fr.). 8e pièce d'un vol. in-8°. François Fournier. Paris. — B. Mazarine, Paris : 15418.

1719

253. Alberoni (Cardinal). Lettre en texte espagnol et français à la fin du Manifeste sur les sujets de rupture entre la France et l'Espagne. 1 vol. in-4°. Imprimerie Royale. Paris. — B. Arsenal, Paris : 4° H-13757.

1787

254. Collot (Pierre). Conversaciones sobre diferentes asuntos de moral... para educar en la piedad a las señoritas jóvenes. (En francés y en español. — Trad. esp. de Fernando de Flores). 3 vol. (17 × 11) 410 pp. Imprenta Real. Madrid. — Tome II. B. N. Madrid : 5/3265.

1796

255. Villarroel Pérez de Baños (Joseph). Práctica completa de ayudar a bien morir a españoles y extrangeros : obra utilísima y necesaria, principalmente para el uso de los padres capellanes de los reales hospitales generales y particulares de España, y en común para todos los párrocos y demás señores eclesiásticos... — Pratique complète d'aider à bien mourir. 1 vol. (14 × 9,5) 19-172-1 pp. Joseph Doblado. Madrid. — B. part. de M. G. Suárez Gómez, Madrid.

1811

256. Cormon (J.-L. Barthelemy). Nouvelle collection de morceaux en prose et en vers, extraits de differen(t)s auteurs espagnols tels que Solis, Cervantes, Quevedo, etc. — Nueva colección de piezas en prosa y en verso... 1 vol. in-12°, 328 pp. B. Cormon et Blanc. Lyon. — B. N. Paris : Z-32421.

(Réimpr. : Paris 1819, 1823, 1837.)

1822

257. Fénelon. Aventuras de Telémaco. (En Español y Francés). Trad. de F. N. Rebolledo. 2 vol. in-12°. J. Alzine. Perpignan. — B. N. Paris : Y²-34583-34584.

(Réimpr. : Madrid 1829, otra (trad. M.-A. Collado) 1832 ; Paris, 1837.)

1825

258. Boinvilliers (E.-E. Forestier de). Code Moral ou Choix de Sentences et de Proverbes Grecs, Latins, Français, Anglais, Espagnols, Italiens et Orientaux, tirés des meilleurs auteurs, avec la traduction française en regard. 1 vol. in-12°, VIII-330 pp. Alexis Eymeri. Paris. — B. N. Paris : Z. Payen-810.

1830

259. Fénelon. Telémaco. Primer [-tercer] libro, en español con la traducción interlineal. (Método Jacotot). 3 fasc. in-4°. P. Delalain. Paris. — B. N. Paris : R-39163-39165.

(Réimpr. : 1835, 1837, 1841, 1844.)

1832

260. Fénelon. Guide complet théorique et pratique pour apprendre sans maître la langue espagnole d'après la méthode Jacotot, contenant le

Premier livre de Telémaque traduit en espagnol, avec le texte français en regard, accompagné du figuré de prononciation et suivi d'une traduction interlinéaire par le colonel S. de Rotalde. 1 vol. (23,5 × 13,5) XVI-56 pp. Charpentier. Paris. — B. N. Paris : R-39166.

1834

261. Molière. La Escuela de los Maridos. — El Médico a Palos. « Obras selectas en Francés y en Español. » Trad. libre de L. F. Moratín. 1 vol. (18 × 11) 225 pp. Impr. Repullés. Madrid. — B. N. Madrid : T-8389.

(Réimpr. 1849.)

1836

262. Diccionario citador de Máximas, Proverbios, Frases y Sentencias escogidas de los autores clásicos latinos, franceses, ingleses e italianos. Obra utilísima, copilada y traducida del inglés por Don José Borraz. 1 vol. (20 × 13) 400 pp. Indar. Barcelona. — B. N. Madrid : 1/31767.

1837

263. Fénelon. Telémaco polígloto (Français, anglais, allemand, italien, espagnol, portugais). 2 vol. (13 × 20) oblong. 382 pp. Baudry. Paris. — B. N. Paris : Y²-34589-34590. Éd. 1842 : Acad. Lengua, Madrid : 39-x-58.

1837

264. Bellezas del Telémaco o recopilación selecta de mácsimas morales y políticas en Español, Francés, Inglés e Italiano. 1 vol. (17 × 10) 173 pp. Miguel Borrás. Barcelona. — B. N. Madrid : 1/28420.

1840

265. Traducción interlineal de dos breves tratados en francés para facilitar a la juventud el estudio de esta lengua, dispuesto expresamente para la enseñanza de S. M. la reina Doña Isabel II y de su augusta hermana. Tratado primero : « Compendio de Historia Sagrada ». 1 vol. M. Burgos. Madrid.

(Cité par D. Hidalgo : *Dic. gral. Bibliog. esp.* T. V, p. 8.)

1842

266. Fénelon. Les Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises. En Francés y en español). 4 vol. Baudry. Paris. — B. Diputación Barcelona : B-831-4 S-Fene.

1842

267. Gauzence de Lastours (Paul-Augustin). Voyage de Barcelone à Gibraltar. — Viaje de Barcelona a Gibraltar. (Texte français et trad. espagnole en regard). P. 209 à 224 de « L'Espagne Historique, Littéraire et Monumentale, in-4°. Delsol. Toulouse. — B. N. Paris : Fol. O. 161.

(Réimpr. : 1846, 1863.)

Gonzalo Suárez Gómez.

CHRONIQUE

Ladislas Folkierski (1890-1961). — La disparition de Ladislas Folkierski, mort à l'Hôpital Saint-Georges de Londres le 3 juin dernier, a mis en deuil notre revue et le monde des comparatistes.

Il avait joué un rôle important dans la vie culturelle et dans la vie politique de la Pologne indépendante entre les deux guerres mondiales. Travailler à la compréhension mutuelle entre les peuples était une de ses raisons de vivre. Fils de mère française, il dominait notre langue, notre culture et nos lettres comme celles de son pays natal. Dans l'hiver de 1939-40, il dut fuir la Pologne occupée à travers les neiges des Carpathes, au prix de fatigues et de souffrances qui laissèrent leur trace indélébile sur son grand corps robuste. En juin 1940, il quitta Paris pour l'Angleterre. C'est au département de français de l'Université de Bristol que l'ancien professeur de langues romanes de l'Université de Cracovie devait achever sa carrière professorale, de 1951 à 1961, entouré de l'estime et de la sympathie universelles de ses collègues, et des étudiants avancés auxquels son enseignement spécialisé sur le XVIII^e^ siècle était réservé.

Son grand livre — *Entre le Classicisme et le Romantisme. Études sur l'esthétique et les esthéticiens au XVIII^e^ siècle* — publié à Paris en 1926, le classe parmi les comparatistes passionnés pour le mouvement des idées sur les arts en général, et en particulier sur les arts de littérature. Au congrès de la FILLM tenu à Florence en 1951, il fut chargé d'un rapport sur « L'état présent des recherches sur les rapports entre les lettres et les arts figuratifs au XVIII^e^ siècle » (*Atti del Quinto Congresso...* Firenze 1955, pp. 233-247). Il était doué pour rendre compte des plus fines nuances d'une pensée ou d'une sensibilité non moins que pour embrasser les courants d'idées ; beaucoup d'entre nous l'avaient écouté avec admiration, au premier congrès de l'AILC à Venise, en 1955, évoquer « La rencontre posthume de Barrès et de Mickiewicz à Venise » (*Riv. di Lett. Mod. e Comp.*, juil.-déc. 1957 et *Venezia nelle Lett. Mod.*, Venezia, Fond. Giorgio Cini, s. d. [1961], pp. 179-191). Quelques études récentes sur Mickiewicz (dans le livre du Centenaire publié à Londres ; cf. *RLC*, janv.-mars 1960, p. 148). et sur Krasiński (dans l'Antemurale V de l'Institutum Hist. Polonicum, Romae 1959, pp. 89-107 : « Un poète visionnaire : Sigismond Krasiński, 1812-1859, et son anticipation d'une Europe com-

muniste ») attestent la part que Folkierski prenait, celle qu'il aurait pu prendre encore à l'interprétation de grands écrivains de son pays et à « l'étude des rapports entre le fait littéraire et le fait politique, surtout le fait révolutionnaire ».

Sa propre philosophie politique était celle d'un libéral. Elle était nourrie d'une ample expérience des hommes et de la vie publique. La conversation de Folkierski captivait. Elle était de celles qui, plus que les communications et les débats académiques, font la richesse des Congrès. Dans le tête-à-tête, l'homme donnait la mesure de son humanité, de sa culture allégée de tout pédantisme, de l'indulgence qui tempérait ses fermes jugements. C'est une force et un exemple que notre corporation perd en lui.

Marcel Bataillon.

Le souvenir de Jean-Marie Carré. — Sur l'initiative et par les propres moyens de sa province natale, initiative approuvée, à l'échelon départemental, par le Préfet et l'Inspecteur d'Académie, un « Groupe scolaire Jean-Marie Carré » a été fondé dans les Ardennes, à Maubert-Fontaine. Ce « Groupe » comporte tous les cours primaires, ainsi que des cours complémentaires, pour des jeunes gens — entre quinze et dix-huit ans — d'une région en plein essor démographique. — On compte déjà, à ce jour, plus de quatre cents inscriptions, dont beaucoup de demi-pensionnaires. — Un autobus a été mis en fonction qui doit transporter les écoliers de la région. L'inauguration de ce « Groupe », aussi utile qu'honorable, a eu lieu en avril dernier, quand M^me^ Carré y fut chaleureusement accueillie par les autorités constituées et par la « Société des Écrivains ardennais » au complet. Ainsi, grâce à l'influence posthume d'un des anciens directeurs de notre *Revue*, le « petit pays » d'Arthur Rimbaud s'inscrit, ne fût-ce que symboliquement, parmi les bénéficiaires d'un « comparatisme régional » dont J.-M. Carré, grand admirateur de Rimbaud, ne pouvait méconnaître les vertus et qui n'a pas cessé de porter ses fruits à l'ombre du « grand » comparatisme international.

Un an auparavant, en mai 1960, une première manifestation, plus proche de nos préoccupations, avait eu lieu en l'honneur de Jean-Marie Carré, pour perpétuer sa mémoire. Ayant obtenu de M^me^ Carré la bibliothèque du défunt, la Faculté des Lettres de Lyon, par les soins de son Doyen, M. Adrien Bruhl, avait aménagé une salle portant le nom du donateur posthume et faite pour servir, en même temps, de salle d'études. L'inauguration de cette nouvelle « Bibliothèque J.-M. Carré » eut lieu en présence, notamment, du Recteur, M. André Allix, et de M^me^ Carré. Le Doyen et M. Henri Roddier, professeur de Littérature comparée à la Faculté, ont évoqué, à cette occasion, la carrière du disparu et les services qu'il avait rendus jadis à la Faculté.

L'héritage en question, bien que pillé dans les Ardennes pendant

la guerre, demeure riche et sera fort utile aux comparatistes, aussi bien qu'aux germanistes et aux spécialistes de Rimbaud, de Carlyle, de Goethe. Il transmettra aux étudiants lyonnais un reflet de la personnalité de leur ancien maître — virtuel...

Ainsi, qu'il s'agisse des Ardennes ou de Lyon, le nom de Jean-Marie Carré survivra dans la mémoire des jeunes durant bien des générations.

Conférences. — Au cours de plusieurs voyages à l'étranger, M. Jacques Roos, professeur à l'Université de Strasbourg, a tenu cette année les conférences suivantes :

A l'Université d'Athènes, les 29 et 30 mars : *Les grands romantiques français et la Grèce.*

A l'Université de Belgrade, les 11 et 12 avril, et à l'Université de Zagreb, les 15 et 17 avril : divers sujets de littérature française et de littérature comparée.

Au cours du mois de mai et de juin : huit conférences à l'Université de la Sarre sur *Le lyrisme romantique en Occident.*

A l'Université de Tübingen, le 8 juin, *Romain Rolland und Goethe* (en langue allemande) ; le 9 juin, *Romain Rolland et Richard Wagner.*

Le XXV^e^ anniversaire de la mort de Luigi Pirandello. — Plusieurs manifestations auront lieu cette année en Italie pour célébrer cet anniversaire, la plus importante étant un *Congresso internazionale di studi pirandelliani.* Organisé par un Comité que préside le professeur Umberto Bosco de la Facoltà di Magistero de Rome, ce Congrès doit avoir lieu, du 2 au 5 octobre, à Venise, sous les auspices de la Fondation « Giorgio Cini », dans l'Ile de San Giorgio Maggiore. Il s'agit d'un Congrès à portée internationale, où l'on va étudier l'influence de Pirandello sur la littérature, non seulement italienne, mais mondiale. D'où, les cinq principaux Rapports prévus : *L'influsso di P. sul teatro italiano contemporaneo* (Diego Fabbri). — *P. narratore* (Salvatore Battaglia). — L'influence de P. sur le théâtre de langue française (Bernard Dort), allemande (Wolfgang Drews), anglaise et américaine (Frederick May). — Un grand nombre de communications — quelque cent trente — dues à des Italiens et à des représentants de la plupart des nations européennes et autres, traiteront, en Commissions, le même sujet, soit pour telle ou telle littérature, soit dans certains de ses aspects particuliers. — La quatrième journée du Congrès sera consacrée plus spécialement à l'interprétation scénique du théâtre pirandellien. Plusieurs des interprètes les plus remarquables de ce théâtre rendront compte alors de leur expérience personnelle.

Le Comité organisateur se charge de publier les *Actes* de ce Congrès.

Ajoutons que, pour mieux commémorer le souvenir de l'écrivain, le Comité a institué un concours qui, — le 10 décembre prochain

(jour de la mort de P.), probablement à Agrigento, — décernera un prix à la meilleure étude inédite portant sur l'œuvre en question. Ces études peuvent être rédigées en toutes langues. — Enfin, le même Comité a pris une autre initiative encore, celle d'une *Bibliografia della critica pirandelliana* (environ 5.000 titres), qui sera d'un précieux secours aux spécialistes de Pirandello et de son école.

La nouvelle étape du « Yearbook ». — A partir de l'année en cours, notre confrère américain le *Yearbook of Comparative and General Literature* va subir des modifications de tous ordres, aussi bien dans sa rédaction et dans son personnel administratif que dans son programme et ses aspirations. Fondé en 1952, dirigé depuis principalement par Werner P. Friederich et publié à Chapel Hill sous les auspices de l'Université de North Carolina, le *Yearbook* en est à son IX^e^ volume. Le X^e^ et les suivants vont être préparés et publiés à l'Université d'Indiana par Horst Frenz, Mary Gaither, Henry H. H. Remak et Ulrich Weisstein. — Plusieurs spécialistes des principales littératures prêteront leur concours, ainsi qu'un « Advisory Committee », où l'on voit, tout naturellement, reparaître le nom de W. P. Friederich, puis celui de Haskell Block, Secrétaire général de l' « Association Internationale de Littérature comparée » pour les États-Unis, ceux d'Henri Peyre, de Gleb Struve, etc.

Renouvelé de la sorte, le *Yearbook* n'en restera pas moins fidèle, pour l'essentiel, à l'excellent programme de son prédécesseur. Il rendra toujours compte, par exemple, comme par le passé, de l'état du comparatisme aux U.S.A. et dans le monde. Cependant, il nourrit des ambitions plus vastes, ou plus profondes. — Il promet de plus larges études critiques sur les recherches américaines et mondiales en la matière. — Une rubrique substantielle sera consacrée aux Colloques et Congrès qui traiteront de thèmes spéciaux ou de relations entre cultures et littératures. — Les comptes rendus des traductions auront plus d'étendue et l'on y ajoutera une liste annuelle à peu près complète des traductions anglaises. — Une rubrique plus riche et plus variée sera réservée aux « News and Notes », où l'on retrouvera toujours d'ailleurs, entre autres, des portraits de comparatistes éminents. — Quant à la Bibliographie, elle sera réorganisée, afin d'en rendre l'usage plus efficace et plus commode.

En rendant hommage aux longs efforts du fondateur W. P. Friederich et aux fructueux résultats du *Yearbook* d'hier, nous souhaitons à notre confrère une nouvelle vie agissante et féconde.

Adresser les abonnements annuels ($ 4.50) à l'adresse : Ballantine Hall 402. Indiana University, Box 70. Bloomington, Indiana. — Les membres de la M.L.A. et ceux de l'A.C.L.A. bénéficient d'une remise ($ 3.50).

B. M.

Le gérant : Marcel Didier.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — (D. 8098)

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Publications périodiques.

Bulletin signalétique : *3e Partie* (trimestrielle) [Philosophie. — Sciences Humaines]. Abonnement annuel : France : 50 NF. — Étranger : 60 NF. Tirage à part (3e Partie) :

	France.	Étranger.
Sociologie	18 NF	23 NF
Histoire des Sciences et des Techniques	12 NF	16 NF
Psychologie	22 NF	25 NF

Abonnement : Centre de Documentation du CNRS, 15, Quai Anatole-France, Paris-7e. — C.C.P. Paris 9131-62. Tél. SOLférino 93-39.

Ouvrages.

Maget. *Guide d'étude directe des comportements culturels*.... 17,50 NF

M. Richard. *Répertoire des bibliothèques et des catalogues de mss. grecs*.... 22 NF

G. Vajda. *Répertoire des catalogues et inventaires de mss. arabes*. 4,50 NF

M. Richard. *Inventaire des mss. grecs du British Museum*.... 9,00 NF

G. Vajda. *Index général des mss. arabes musulmans de la Bibliothèque Nationale de Paris*.... 24,00 NF

Elisabeth Pellegrin. *La bibliothèque des Visconti-Sforza au XVe siècle*.... 24,00 NF

Catalogue des mss. en écriture latine, par Ch. Samaran et R. Marichal. T. I. Musée Condé et Bibliothèques parisiennes. 90,00 NF

M. Cohen et A. Meillet. *Les langues du Monde* (2e éd.).... 64,00 NF

J. Vendryès. *Lexique étymologique de l'Irlandais ancien* (Fasc. A).... 12,00 NF

Henriette Psichari. *La prière sur l'Acropole et ses mystères*.... 10,00 NF

Marie-Jeanne Durry. *Autographes de Mariemont.*

Ire Partie, T. I. De Jean Rolin à Mme de Pompadour. — T. II. De Vauvenargues à Dolomieu.

IIe Partie, T. I. De Boufflers à Lamennais. — T. II. De Marchangy à Victor Hugo.... 70,00 NF

Les Cahiers de Paul Valéry. Volumes : 1° reliés, 1.600 NF (640 NF à la commande et 30 NF à la parution de chacun des volumes) ; 2° sous étuis, 1.740 NF (780 NF à la commande et 30 NF à la parution de chacun des volumes).

Musique et Poésie au XVIe siècle.... 16,00 NF

Les Fêtes de la Renaissance, I.... 30,00 NF

Les Fêtes de la Renaissance, II.... 45,00 NF

La Renaissance dans les Provinces du Nord.... 11,00 NF

La Musique de Scène de la troupe de Shakespeare.... 21,00 NF

Mélanges Jamati. — Création et Vie intérieure.... 13,00 NF

Visages et perspectives de l'Art Moderne (Peinture, musique, poésie).... 12,00 NF

La mise en scène des œuvres du passé.... 19,00 NF

Le Théâtre moderne. Hommes et Tendances.... 22,00 NF

Réalisme et Poésie au Théâtre, 1960.... 24,00 NF

Renseignements et vente au Service des Publications du CNRS, 15, Quai Anatole-France, Paris-VIIe. — C.C.P. Paris 9061-11. — Tél. SOLférino 93-39.

L'IDÉE DE PLACE DANS L'*ÉMILE*

« Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. » Ainsi commence le suprême effort de Rousseau pour se décrire. Dépouillé de sa condition sociale, étranger à toute influence, il atteint une sorte de pureté nouvelle. « Mais moi, détaché d'eux et de tout, que suis-je moi-même ? Voilà ce qui me reste à chercher. Malheureusement cette recherche doit être précédée d'un coup d'œil sur ma position... Depuis quinze ans et plus que je suis dans cette étrange position, elle me paroît encore un rêve. »[1] S'est-il donc perdu, qu'il lui faille se trouver ? Où donc est-il ? Si se trouver signifie déterminer sa position, quelle place occupe-t-il donc dans le monde ? Qui est seul a-t-il encore une place ? Le rêve séduisant de Robinson n'a que trop pris corps, serait-il dans l'île déserte qu'il lui faut explorer ? Même pas. A l'heure de cette première *Rêverie*, sa position est étrange, mais précise : il habite « au fond de l'abyme »[2]. Qui pourrait accepter que ce soit la vraie place d'un homme ? « Une solitude absolue est un état triste et contraire à la nature. »[3] Quelle conjuration universelle n'a-t-il pas fallu pour le précipiter en un tel lieu ?

Un homme est perdu, quand il n'a plus de place. Que faut-il entendre par là ? L'*Émile* revient volontiers sur cette question et il ne serait peut-être pas excessif d'y voir un des thèmes majeurs du livre. Et sans doute l'auteur n'a jamais cessé de se la poser à lui-même. Quand donc eut-il quelque part une place ? Il a parlé avec nostalgie du lieu de ses origines, Genève, et de « l'état tranquille et obscur d'un bon artisan », qui, dit-il, « m'eût contenu dans ma sphère »[4]. Mais sa sphère ne l'a pas retenu, il a fui : « J'entrais avec sécurité dans le grand espace

1. *Rêveries*, I, *Œuvres complètes*, éd. Pléiade, t. I, p. 995.
2. *Ibid.*, p. 999.
3. *Dialogues*, *ibid.*., t. I, p. 813.
4. *Confessions*, *ibid.*., t. I, p. 43.

du monde ». Vertigineux espace où il se condamne à circuler. Où seront son pays et ses racines, sinon dans son souvenir ? Parfois il fera étape, en Savoie, à Montmorency, mais il doit repartir. Sans patrie, sans religion, sans famille, il erre, proscrit par les hommes et par lui-même, de la Suisse à l'Angleterre, de la Picardie au Dauphiné jusqu'à la paix finale d'Ermenonville. Ni chez les philosophes, ni chez les grands, ni chez les paroissiens de Môtiers, il n'est chez lui. L'apprenti de Genève, le secrétaire de M. de Montaigu, le caissier des fermiers généraux reste sans situation. Faut-il parler de cette compensation : la place glorieuse de l'écrivain célèbre ? La conjuration des victimes de sa sincérité et des faussaires dissimule ou pervertit son œuvre. Il convient donc de trouver son bonheur dans « l'abyme », on ne saurait tomber plus bas.

Dans le cadre d'une telle expérience, encore qu'inachevée, ce traité du bonheur qu'est *Émile* ne pouvait ignorer l'importance du lieu et de l'orientation. L'enfant doit découvrir sa place en se mesurant « avec tout ce qui l'environne », par une « sorte de physique expérimentale », dont une éducation « spéculative » ne pourrait que le détourner [1]. Dans ce monde des objets, une géographie est la première science. Émile découvre d'abord la référence fondamentale, le déplacement du soleil dans le ciel. Ne nous accompagne-t-il pas dans tous nos voyages ? Si l'on revient à la terre, « les deux premiers points de géographie seront la ville et la maison de campagne de son père ; ensuite les lieux intermédiaires, ensuite les rivières, enfin l'aspect du soleil et la manière de s'orienter. C'est ici le point de réunion. Qu'il fasse ensuite la carte de tout cela » [2]. Le lieu d'enracinement est le centre, s'en écarte-t-on, on doit savoir ne pas se perdre et revenir. Robinson, abandonné dans son île déserte ne manquera pas de l'explorer d'abord. Or, « l'île du genre humain, c'est la terre ; l'objet le plus frappant pour nos yeux, c'est le soleil. Sitôt que nous commençons à nous éloigner de nous, nos premières observations doivent tomber sur l'une et sur l'autre. Aussi la philosophie de presque tous les peuples sauvages roule-t-elle uniquement sur d'imaginaires divisions de la terre et sur la divinité du soleil » [3]. Ainsi donc, si l'homme « s'éloigne de soi » — mais dans quel espace ambigu s'éloigne-t-on ainsi ? — il découvre la terre indéfinie qu'il faut ordonner, l'englobant ici-bas, et la

1. *Émile*, 1762, t. I, p. 322.
2. *Émile*, t. II, pp. 13-26 et 62-67.
3. *Id.*, t. II, p. 12.

transcendance du soleil. Le spectacle nous conduit à l'espace et au temps. Il symbolise la condition humaine et le Vicaire savoyard ne manquera pas d'accompagner sa profession de foi du lever du jour sur le Mont des Capucins et la vallée du Po. L'homme qui voit la Lumière ne peut plus se perdre. Saint-Preux pourra explorer les océans, Émile parcourir les nations, ils sauront retrouver le lieu où palpite leur cœur. Le destin de l'homme est de quitter sa place, mais d'y revenir.

De l'espace cosmique, Émile passera à l'espace social, qu'il trouvera solidement structuré et hiérarchisé. Du Roi à l'esclave, il verra chacun à son rang et déterminé par lui. Le riche porte les stigmates de sa richesse et le pauvre de sa pauvreté. L'agriculteur reste simple, mais le domestique se corrompt et l'esclave s'avilit. Nous n'échapperons pas à ce conditionnement et si notre rang est désigné d'avance, autant nous y préparer : « Dans l'ordre social, où toutes les places sont marquées, chacun doit être élevé pour la sienne. Si un particulier formé pour sa place, en sort, il n'est plus propre à rien. »[1] Ainsi en est-il des jeunes personnes qui sortent du couvent, « pour entrer tout d'un coup dans la société, de jeunes femmes s'y sentent d'abord à leur place. Elles ont été élevées pour cela »[2]. Il en résulte, par exemple, que dans le cas des paysans, où la place s'inscrit dans la nature des choses, il n'est pas besoin d'une éducation particulière. Au contraire le problème d'Émile n'est posé qu'en fonction de l'enfant riche. Et dans une authentique nation, il faudra pratiquer l'éducation publique.

Évidemment il faut admettre une stabilité de la société telle que chacun occupe réellement la place qu'on lui a destinée, puisque l'individu, inapte à remplir toute autre place, est perdu s'il est déclassé. Or le principe est douteux, il convient donc d'élever les enfants de manière qu'ils puissent trouver une autre place : si Émile n'a plus de terres à gouverner, au moins peut-il devenir artisan. Qui a des bras exercés, s'il a un état d'homme et non de gentilhomme, « la fortune aura beau le faire changer de place, il sera toujours à la sienne »[3], ce qui implique que l'homme de la nature (même civilisée) se tient au delà de sa condition et ne laisse pas définir la place par le rang. Les hommes sont aussi faits pour le déplacement, ils ne naissent pas « attachés au sol d'un pays », aussi est-ce une méthode insensée que

1. *Id.*, t. I, p. 17.
2. *Id.*, t. IV, p. 118.
3. *Id.*, t. I, p. 18.

« d'élever un enfant comme n'ayant jamais à sortir de sa chambre... Si le malheureux fait un seul pas sur la terre... il est perdu »[1].

Il faut donc soumettre à la critique les rangs tels que les hommes se les « sont donnés »[2] dans une société corrompue. Il est une autre façon de considérer la place qu'on doit avoir, c'est la distinction des talents. Si l'éducation d'Émile est réussie, dans la pauvreté et même dans l'esclavage, il fera la preuve qu'il y a une place pour lui. L'opinion du raisonnable Wolmar est que « tout homme a une place assignée dans le meilleur ordre des choses, il s'agit de trouver cette place et de ne pas pervertir cet ordre »[3]. L'optimisme de Wolmar anticipe sur la conception théorique des sociétés modernes. La première tâche de l'éducateur est d'observer pour discerner les possibilités de chaque sujet. Le caractère, bien cultivé, doit être poussé dans son sens aussi loin qu'il peut aller. « C'est ainsi qu'un homme devient tout ce qu'il peut être... Tel homme est fait pour porter la connoissance humaine jusqu'à son dernier terme ; à tel autre, il est même refusé de savoir lire. »[4] Contre les Philosophes, Rousseau a toujours soin de limiter par la nature l'action de l'éducation. Encore faut-il que « le meilleur ordre » ne soit pas perverti par la vanité.

Ces remarques nous conduisent à penser que la nature elle-même suggère un ordre. Elle indique des places, et tout spécialement pour la femme et l'enfant. Nous apprendrons ainsi que Sophie « doit avoir tout ce qui convient à la constitution de son espèce et de son sexe pour remplir sa place dans l'ordre physique et moral »[5]. En d'autres termes, étant femme, elle est destinée à être épouse et mère, elle doit plaire à l'homme. Son éducation est liée à ces impératifs naturels et va dans le sens de cette vocation physique et morale. Sa place ne dépend ni de l'arbitraire social, ni du choix d'un destin, ce qui est le propre des hommes. Tout au plus peut-elle librement décider qui sera son maître. Cela dit, bien qu'elle soit la compagne de l'homme, sa place n'est pas au sein des activités viriles, elle est au gynécée où l'enferment ses fonctions. Quant à l'enfant, ce n'est pas un des moindres mérites de Rousseau que de lui avoir reconnu une

1. *Id.*, t. IV, p. 2.
2. *Id.*, t. II, p. 268.
3. *Nouvelle Héloïse*, V, III. Cette place est sur la circonférence dont Dieu est le centre (*Émile*, t. III, p. 115).
4. *Ibid.*
5. *Émile*, t. IV, p. 2.

place : on ne s'en débarrasse pas en nourrice, au collège ou au couvent. Mais dans la société familiale son caractère d'enfant est marqué : « Il ignore quelle est la place des autres, mais il connoit la sienne et s'y tient. »[1] Il convient certes de lui donner le sentiment de son pouvoir et de sa liberté, mais aussi celui de sa faiblesse, de son ignorance et de sa dépendance. Il ne doit pas usurper une place d'adulte et c'est une subversion de la nature qu'un enfant tyrannique ou encombrant. C'en est une autre que de clouer au mur un enfant emmaillotté pour avoir la paix. Chaque étape de sa vie exige une nouvelle place, qu'il faut apprendre à discerner : c'est ainsi que le gouverneur, retardant et canalisant les exigences de la puberté, pourra dire : « Je lui fais doublement gagner du temps, en retardant au profit de la raison le progrès de la nature... ce n'est pas l'ôter de sa place, c'est l'y maintenir »[2].

Le moment le plus dangereux de l'existence est certainement celui où l'adolescent comprend qu'il possède les moyens d'agir sur autrui, de se créer des droits, et cela commence de bonne heure. Il apitoie, il séduit, il fait du chantage. « Peut-être même n'est-il pas fâché de tenir une place, de faire nombre, d'être compté pour quelque chose... Le voilà déjà sorti de la nature. »[3] Avant tout, il ne faut pas lui permettre de jouer un rôle qui lui serve à gouverner, et l'on sait ce que signifie pour Rousseau l'acteur avec son masque : l'homme de bonne compagnie devient l'homme de l'opinion qui se superpose à l'homme de la nature et finit par l'étouffer. Jamais l'enfant ne doit se savoir important, rappelons-lui sans cesse qu'il ne l'est point. Il faudra pourtant qu'il entre un jour dans la société, si bien préservé qu'il soit. Alors, nécessairement, il se comparera et « le premier sentiment qu'excite en lui cette comparaison est de désirer la première place »[4]. La conscience aiguë des places et surtout de leur hiérarchie, va opérer la métamorphose de l'amour de soi, que guide la nature, en amour-propre, qui est social et fondé sur l'esprit de rivalité. « Il s'agit donc de savoir à quel rang il se mettra parmi ses semblables »[5], et il faut lui enseigner la vanité des rangs d'opinion, celle qui spontanément le tente et l'authentique hiérarchie morale, que, bien entendu, le monde méprise.

Derrière ce règne de l'opinion, il y a une opération que nous

1. *Id.*, t. II, p. 89.
2. *Id.*, t. III, p. 212.
3. *Id.*, t. I, p. 457.
4. *Id.*, t. II, p. 265.
5. *Id.*, t. II, p. 295 ; voir *Dialogues*, *o. c.*, t. I, p. 806.

pouvons appeler un transfert. L'admiration en particulier suppose une sorte de projection sur autrui, une identification qui nous jette hors de notre place pour nous mettre à la place de l'autre. Il y aurait beaucoup à dire sur ce transfert, qui n'est pas tout mauvais, car la pitié est un sentiment naturel, mais sans danger. C'est bien à l'admiration que Rousseau en a surtout, parce que se projeter sur un héros est finalement une dépersonnalisation, un écart avec soi. Émile ne doit pas dire : *aut Caesar, aut nihil.* Toute lecture, celle des romans certes, mais aussi celle de Plutarque est dangereuse et risque de l'enfoncer dans cette rêverie qui peut « détacher son âme des lieux qu'habitoit son corps » [1]. Si Émile peut pourtant se faire Robinson Crusoé, cela reste sans danger parce que de toute évidence, le social en est exclu et qu'il fournit une norme de l'utile à laquelle on confrontera avantageusement des idées et des actes.

Ces remarques ont toute leur importance si elles nous conduisent à l'idée d'une place, qui n'est plus ni géographique, ni sociale, mais qui est le lieu pur de notre personne elle-même, ce lieu d'où nos vagabondages physiques, mondains ou psychologiques ne doivent jamais nous écarter. Un « point » où nous nous rassemblons pour être nous-mêmes [2]. A la limite, cette place est le *hic et nunc* absolu. Le *hic* est le lieu quelconque que le destin nous assigne : s'il vaudrait mieux pouvoir choisir l'endroit écarté où se desserre la pression sociale, puisque nous sommes civilisés, ce sera pourtant parmi les semblables et peut-être même dans la grande ville. Mais partout et toujours nous devons rester le même, adhérent à nos plus intimes certitudes, sans flotter aux courants corrupteurs de l'opinion. L'homme du monde ne connaît sa place que sous la forme impure que lui donne la sociologie. C'est finalement un centre d'instabilité, dont il faut s'écarter sans cesse à la recherche d'un bonheur qui s'enfuit, car nous croyons naïvement qu'il y a quelque part un lieu privilégié du bonheur. Et peut-être aussi un temps privilégié, un éternel demain qui nous échappe. Mais le *nunc* lui aussi est un temps quelconque. Si la débilité nous ramène au souvenir, c'est pourtant l'avenir qui nous jette hors de nous : « la prévoyance, qui nous porte sans cesse au devant de nous, et souvent nous place où nous n'arriverions point, voilà la véritable source de notre misère » [3]. C'est pourquoi nous maintien-

1. *Dialogues*, *o. c.*, t. I, p. 819.
2. Sur ce point où se réunissent les sensations (*Émile*, t. I, p. 90), voir G. Poulet, *Expansion et concentration chez Rousseau*, *Les Temps Modernes*, 1961, p. 950.
3. *Émile*, t. I, p. 162.

drons l'enfant dans son présent. C'est pourquoi l'imprévoyant sauvage ne souffre guère de la maladie et ignore l'approche de la mort. C'est pourquoi l'homme civilisé s'angoisse et devient l'esclave des médecins, le riche l'esclave de ses fragiles richesses, l'ambitieux de ses ambitions. Bref, « nous n'existons point où nous sommes, nous n'existons qu'où nous ne sommes pas »[1]. Dans cette ligne, se mettre à la place d'autrui est le mal.

Dans une page curieuse des *Solitaires*, Rousseau dégage la dialectique du *hic* et du *nunc*. Après le choc de s'être découvert trahi par Sophie, Émile reprend conscience : « Si dans cet instant tel que je suis, je tombois des nues pour commencer d'exister, serois-je un être malheureux? Cette réflexion, plus prompte qu'un éclair, jeta dans mon âme un instant de lueur que je reperdis bientôt, mais qui me suffit pour me reconnoître. Je me vis clairement à ma place ; et l'usage de ce moment de raison fut de m'apprendre que j'étois incapable de raisonner... mon seul soin devoit être de gagner du temps pour raffermir mes sens et rasseoir mon imagination. »[2] La crise, provoquant souvenirs et images, a voilé la place nouvelle d'Émile : la place désigne à la fois la situation d'un mari dont l'union est rompue et le désordre psychologique où il a cessé d'être lui-même. Retrouvant sa place, il se retrouve dans sa condition d'être raisonnable sans pouvoir encore l'assumer, sa sagesse est alors de donner un délai à sa folie, « comme ayant mis ma douleur à son aise », Émile accepte d'être encore dans cet état et par conséquent commence sa reconquête. Il se découvrira neuf, comme surgissant à l'existence, résolu à l'oubli, sans projet, mais prêt à faire face à un destin désormais privé de la polarité de l'amour.

On voit qu'autour de la notion de place s'élabore au moins un art de vivre. Mais celui-ci n'a tout son sens que dans la perspective de la religion. Il suffit d'un regard sur la *Profession de foi* pour voir notre thème apparaître, comme le laissait pressentir le symbolisme du soleil dont nous avons déjà parlé. Le Vicaire commence par l'examen de notre île, la terre, et les mouvements dont elle est le théâtre. De la créature, il passe au Dieu qui préside à l'ordre, un ordre dont on peut assurer maintenant qu'il est universel. Puis il continue : « Je reviens à moi et je cherche quel rang j'occupe dans l'ordre des choses... Je me trouve incontestablement le premier par mon espèce... L'homme est le Roi

1. *Ibid.*, p. 165.
2. *Les Solitaires*, I.

de la terre qu'il habite. »[1] La comparaison, interdite à Émile sur le plan du social, est devenue légitime : d'abord elle n'est plus avec mes semblables, mais avec les éléments dissemblables du monde. Je suis supérieur à la matière, supérieur même à l'animal, sans contestation possible. Il faut toute l'abjection du philosophe pour abaisser l'homme au rang de la bête, voire de la matière. D'autre part, cette dignité royale n'est pas de mon fait, elle est le don que j'ai reçu de la providentielle Bonté. Je n'ai donc, sur ce plan, rien à désirer ici-bas : « Pour moi, conclut le Vicaire, content de la place où Dieu m'a mis, je ne vois rien après lui de meilleur que mon espèce, et si j'avois à choisir ma place dans l'ordre des êtres, que pourrais-je choisir de plus que d'être homme ? »[2] L'homme a été fait bon et libre. Nous avons pourtant reconnu ce qu'est l'homme socialisé et, si nous passons de la hiérarchie cosmique à celle des hommes, tout change : « Mais quand, pour connoître ma place individuelle dans mon espèce, j'en considère les divers rangs et les hommes qui les remplissent, que deviens-je ?... Où est l'ordre que j'avois observé ? »[3] L'homme est maintenant un Roi misérable, malheureux et coupable. Par sa liberté, la corruption s'est installée sur la terre. Les hiérarchies sociales, instituées contre la nature et contre la raison expriment ce désordre et sont le fruit de cette passion pour l'inégalité qui a introduit la loi du plus fort et dévié la vocation sociale de l'humanité. Y chercher sans plus ma place dans mon espèce est absurde, car celle qui me reviendrait, selon l'ordre naturel et les particularités de mon caractère ne peut être que rarement et par hasard celle que le destin m'assigne. Et les grands de ce monde joignent au malheur de leur condition corruptrice — car qui est plus esclave qu'un tyran ? — cet autre malheur d'être fauteurs d'injustice et d'avoir pouvoir pour le mal.

Par la faute de l'homme, l'ordre est perverti. Les places vont à des distinctions vaines, le mélange des sexes dévirilise et déféminise, les enfants gouvernent les adultes. Il faudra désormais les longues recherches du cinquième Livre pour qu'Émile puisse déterminer la place où il doit s'établir en un tel lieu et une telle situation qu'il échappe autant qu'il se peut aux dépendances absurdes, et particulièrement à celle de l'opinion. Il a reçu la leçon du Vicaire : « Que pourrais-je choisir de plus que d'être

1. *Émile*, t. III, p. 64.
2. *Ibid.*, p. 66.
3. *Ibid.*, p. 67.

homme ? » Il en connaît la vocation royale, la place éminente. Il entend la voix divine qui parle au plus profond de sa conscience. Il connaît l'ordre véritable. Pour le reste, il a découvert dans l'enseignement de son gouverneur que la sagesse était de rester à sa place. Si l'on m'ôte ma fortune, dit-il, « je ne me tourmenterai point pour la retenir, mais je resterai ferme à ma place. Riche ou pauvre, je serai libre »[1]. Place de riche ou place de pauvre ? Qu'importe ? La place a pris un sens nouveau, c'est le lieu du retour aux sources, où chacun rejoint la nature et son ordre divin.

Au moment de la crise des *Solitaires*, il se souvient de son éducation et tire la conséquence de sa fonction royale, qui est d'avoir inspection sur le tout : « Pour découvrir les rapports des choses entre elles, j'étudiais les rapports de chacune d'elles avec moi... Pour connoître l'univers par tout ce qui pouvoit m'intéresser, il me suffit de me connoître : ma place assignée, tout fut trouvé. »[2] Telle est bien la leçon qu'il avait reçue pendant toute sa jeunesse : « Reste à la place que la nature t'assigne dans l'échelle des êtres... »[3], ce qui revient à dire : sois seulement un homme libre. « Émile, en considérant son rang dans l'espèce humaine et s'y voyant si heureusement placé... se dira : je suis sage. »[4] Ne voit-il pas en effet que, sauvage fait pour habiter dans les villes, il joint au privilège d'être l'homme de la nature celui d'avoir reçu de la culture la raison, la morale et la vraie religion ? Quelle autre place pourrait-il vouloir ? Il sait qu'il ne peut que déchoir et faire son propre malheur : « Sortis une fois de la place où nous pouvons connoître [le bien-être], nous n'y savons plus revenir »[5]. Ainsi donc, le sage « se tient à sa place, il ne s'agite point pour en sortir »[6]. Ce n'est pas une sagesse facile dans le monde vertigineux qui nous conduit hors de nous-mêmes, il faudra la reconquérir durement, par l'épreuve, qu'un trop sage gouverneur a épargnée à la jeunesse et qui devra venir dans la maturité. Il faudra un jour que Rousseau lui-même, ayant trouvé sa place au fond de l' « abyme » où il est précipité, apprenne à son tour à y découvrir la paix.

Pierre BURGELIN.

1. *Id.*, t. IV, p. 426. « Vous croyez que le seul soulagement du sentiment pénible qui vous tourmente est de vous éloigner de vous. Mais, tout au contraire, je crois que c'est de vous en rapprocher. » A Henriette, *Correspondance générale*, t. XI, p. 59.
2. *Les Solitaires*, I.
3. *Émile*, t. I, p. 165.
4. *Id.*, t. III, p. 301.
5. *Id.*, t. IV, p. 318.
6. *Ibid.*, p. 330.

LA *NOUVELLE HÉLOÏSE* ROMAN SUISSE

Jusqu'à la veille de la grande Révolution, la réputation dont les Suisses jouissaient en France n'était nullement enviable : on les y prenait volontiers pour gens de peu d'esprit et l'on aimait à leur prêter force défauts, dont le moindre était un penchant déréglé pour le vin. Hélas, les lansquenets d'Helvétie qui, aux heures de loisir, promenaient par les rues de Paris leurs visages barbus et leurs membres musclés, n'étaient guère en mesure de redresser ce jugement dénué d'équité. La médiocre estime où l'on tenait les Confédérés se traduisait dans le langage. « Penser à la suisse », dit Littré en citant le P. Buffier, « s'est dit pour laisser aller son esprit à de simples idées qui se présentent à l'imagination, sans prendre la peine d'examiner l'une par rapport à l'autre. »[1] Aussi n'employait-on guère les Suisses qu'à des fonctions subalternes, — domestiques, portiers, concierges. Une seule possibilité d'avancement : faire régner l'ordre dans une église et précéder le clergé dans une procession...

Les lettres françaises de l'époque se font l'écho d'une opinion générale, et si la Confédération du XX^e^ siècle a eu en Keyserling son plus acharné, sinon son plus spirituel contradicteur, au XVIII^e^ elle l'eut en la personne du marquis d'Argens, auteur, notamment, des *Lettres chinoises* et des *Lettres juives*. Dans ce dernier ouvrage, les Suisses, à plusieurs reprises, sont les victimes de ses saillies :

> Un homme dont l'estomac contient six ou sept bouteilles de vin est aussi recherché dans leurs fêtes qu'un poète, ou un auteur gracieux l'est en France dans les parties de plaisir. Chapelle et Saint-Évremond n'eussent été en Suisse que deux misérables faquins, indignes de bonnes compagnies[2].

1. *Les principes du rais*, 167. Cf. Littré, au mot *Suisse*. — Voir aussi l'expression « rêver à la suisse », que le *Grand Larousse* explique ainsi : *ne penser à rien*.
2. *Lettres juives*, 5 vol., Lausanne 1750, t. III, lettre 68, pp. 70-71.

Les comparaisons les moins flatteuses servent au cruel censeur à préciser sa pensée :

Je ne crois pas qu'il y ait jamais eu dans leur pays beaucoup d'auteurs dont la réputation ait fait grand bruit. Un poète, chez eux, est un animal aussi rare qu'un éléphant à Paris. En général, leurs bibliothèques sont composées de moins de volumes qu'il n'y a de tonneaux de vin dans leurs caves. Ils boivent comme des Cordeliers et sont ignorants comme des Mathurins [1].

Et pourtant, quelques rares qu'aient été parmi eux les talents, les Suisses, les Romands surtout, se sont volontiers essayés aux vers. D'Argens, une fois de plus, se révèle critique sans merci :

Quant à leurs poètes, je n'entends point assez leur langue pour pouvoir décider de la beauté de leurs ouvrages ; mais s'il faut juger par quelques vers français qu'on me dit avoir été composés par des auteurs de Neuchâtel et de Lausanne, je puis [...] dire hardiment que les Suisses sont les plus mauvais poètes de l'univers. Cependant, il n'y a pas de pays dans le monde où il paraisse journellement tant de petites pièces de vers [...] On dit qu'un habile médecin avait proposé de se servir en France de leurs livres à la place de l'opium : au lieu de faire avaler trois grains de cette drogue à un malade, on lui eût lu six vers français composés par un poète de Lausanne et quatre par un de Neuchâtel. Les apothicaires s'opposèrent vivement à cette nouveauté qui leur était, selon eux, très désavantageuse. Je crois cependant qu'ils auraient pu prévenir la perte qu'ils craignaient : en achetant le faltran et les autres herbes vulnéraires qu'ils prennent en Suisse, ils auraient pu faire venir une bonne quantité de vers gallo-suisses dont les auteurs les eussent accommodés à grand marché. Ils auraient ensuite demandé le privilège d'être seuls qui pussent en faire usage dans le royaume, ce qu'on leur eût accordé très aisément [2].

C'est assez dire que traiter quelqu'un de Suisse n'était pas précisément lui adresser un compliment, et relever cette qualité chez un écrivain, c'était le rendre ridicule.

Voltaire le savait. Lorsque, fin janvier 1761, parut la *Nouvelle Héloïse*, il avait vite fait de déceler le caractère suisse de l'ouvrage. Quelle excellente occasion d'humilier Jean-Jacques, ce « singe de Diogène ». Il se hâte donc d'écrire une satire, les *Lettres du marquis de Ximénès*. Identifiant le héros à l'auteur, il donne libre cours à sa mordante ironie. « Ce sont les aventures et les opinions de Jean-Jacques qu'on lit dans la *Nouvelle Héloïse* » [3], commence-t-il par constater. Puis, il déclare que Saint-Preux est « une espèce de valet suisse », dont il conte l'histoire. « Ce petit valet, philosophe suisse », après ses aventures avec Julie, accompagne dans un voyage Milord Édouard, avec lequel il finit par se brouiller et qu'il provoquera même en duel,

1. *Lettres juives*, *op. cit.*, t. III, lettre 68, pp. 75-76.
2. *Lettres chinoises*, 3 vol., La Haye, 1755 ; t. III, lettre 82, pp. 285-86.
3. *Œuvres complètes de Voltaire*, nouvelle éd. Beuchot, 52 vol., Paris, 1877-1885 ; t. XXIV, p. 170.

« sachant qu'il n'est rien de si commun que de voir des précepteurs se battre contre des membres de la chambre haute en Suisse ». Il y a la réconciliation, sur quoi l'Anglais va rendre visite au baron d'Étange en vue de demander la fille en mariage pour Saint-Preux. En conclusion à toutes les disputes qui s'en suivirent, le baron

donna un énorme soufflet à la belle Julie, laquelle, du coup, tomba sur une chaise de paille, meuble fort ordinaire dans le Pays de Vaud ; elle se blessa en tombant et fit quelque temps après un faux germe, ce qui priva malheureusement la Suisse d'un petit Jean-Jacques qui en eût fait les délices et l'admiration [1].

Ailleurs, et à plusieurs reprises, Julie est appelée « Suissesse ». Quant à M. de Wolmar, « c'est un bon Russe naturalisé dans le Pays de Vaud, assez semblable au bon Suisse que Madame la duchesse du Maine donna à Mademoiselle de Launay » [2]. Voltaire rapporte que Saint-Preux assista à la prise du fameux vaisseau de Manille et eut pour son droit de présence une part très considérable du butin. « Nous ne savons pas », ajoute-t-il, « ce que cet argent est devenu ; mais il est à croire que Jean-Jacques est aujourd'hui un des plus riches marins du Canton de Berne que nous ayons à Paris » [3]. Enfin, le « Russo-suisse », le « philosophe suisse » et la « Suissesse » finissent par s'installer dans une même demeure. « Nous vivrons tous trois familièrement en bons Suisses avec nos parents, comme si de rien n'était », concluent-ils.

Les Lettres du marquis de Ximénès sont un pamphlet. Mais s'il ne s'appuie sur une réalité, tout pamphlet se trouve privé de sens. Et pourrait-on imaginer une raillerie de Voltaire qui portât à faux ? Force nous est d'accepter son témoignage. L'un des premiers en date, ce témoignage est pourtant loin d'être isolé. Tous les journaux de l'époque, en effet, relèvent cette originalité de l'ouvrage de Rousseau : le paysage, les mœurs, les institutions confédérés font la trame même du roman. Mais, de ce fait, le succès de l'œuvre ne devait-il pas d'avance être compromis ? Au contraire, et cela pour des raisons très complexes, — génie du romancier, curiosité du public devant la nouveauté du sujet, — ce succès fut immense : la Confédération faisait son entrée triomphale dans les lettres françaises. Et ce fut en même

1. *Id.*, pp. 170-172.
2. *Id.*, p. 173. Jean-Jacques de Staal (1677-1761), originaire de Soleure, qui épousa Marguerite-Jeanne Cordier de Launay, avait été officier au service de la France, brigadier et maréchal de camp.
3. *Id.*, pp. 173-174.

temps la réhabilitation, voire une première reconnaissance, de la civilisation suisse.

I. Pour établir le caractère suisse de la *Nouvelle Héloïse* nous avons mieux que le témoignage de Voltaire et des gazettes du temps : le roman lui-même nous permet de le vérifier. Première constatation : tous les personnages sont suisses. Julie d'Étanges ? C'est un mélange de Mme de Warens, de Mme d'Houdetot, de Mme d'Épinay, — d'autres figures féminines encore qui ont traversé la vie du génial romancier ; comme, dans *Corinne*, Oswald emprunte son caractère à Benjamin Constant, à don Pédro de Souza, à Prosper de Barante ; comme dans *Adolphe*, Ellénore sera à la fois Mme de Staël, Mme Lindsay et Charlotte de Hardenberg. Mais Julie est surtout une jeune fille des rives du Léman, une protestante pieuse, respectueuse des lois de Dieu, soumise jusqu'à en immoler son bonheur, aux volontés d'un père qui lui dicte son devoir.

Le manoir de Clarens, le fait est à noter, demeure l'image fidèle des maisons d'Annecy et de Chambéry, refuges de la jeunesse de Jean-Jacques. Et remarquons d'abord l'atmosphère tout helvétique régnant dans ces deux demeures de Mme de Warens : auprès de l'aimable baronne, le jeune Rousseau eut une éducation suisse autant et plus qu'une éducation savoyarde ou française. Le foyer de la charitable Vaudoise se trouvait être, en pleine Savoie, une colonie suisse. D'ailleurs, Genève, en dépit des antinomies confessionnelles, était bel et bien la capitale intellectuelle des régions avoisinantes et l'influence directe de la cité de Calvin s'exerçait fortement sur tout l'arrière-pays, bien au delà d'Annecy et de Chambéry. Puis, Mme de Warens était Vaudoise, tout comme Julie, originaire qu'elle était de Vevey. Bien qu'elle fût devenue catholique, elle avait, d'après son pupille, conservé le goût protestant. Ses habitudes étaient celles de son pays natal : « Quiconque venait la voir était invité à dîner avec elle ou chez elle ; et jamais ouvrier, messager ou passant ne sortait sans manger ou boire, selon l'ancien usage helvétique. »[1] C'est chez Mme de Warens que Rousseau contracte de ces petites habitudes qui lui resteront chères et dont il ne se défera plus : « Je préfère infiniment l'usage d'Angleterre et de Suisse, où le déjeuner est un vrai repas qui rassemble tout le monde, à celui de France où chacun déjeune seul dans sa chambre ou point

1. *Confessions*, L. III, éd. de la Pléiade, p. 105.

du tout »[1]. Tout le monde ? Rousseau entend les membres de la famille, les intimes. Le petit déjeuner demeure le repas des amis :

> Les valets en sont exclus, les importuns ne s'y montrent point ; on y dit tout ce qu'on pense, on y révèle tous ses secrets, on n'y contraint aucun de ses sentiments ; on peut s'y livrer sans imprudence aux douceurs de la confiance et de la familiarité. C'est presque le seul moment où il soit permis d'être ce qu'on est ; que ne dure-t-il toute la journée ![2]

Et voilà que la maison de Clarens devient le symbole de celle des Charmettes. Une des pages les plus touchantes de la *Nouvelle Héloïse* narre précisément une scène de la vie intime se déroulant à la suite du premier repas du matin[3].

Atmosphère suisse de la maison Warens : la maîtresse de maison, l'hôte et tous les domestiques l'y faisaient rayonner. « Maman » racontait à son « petit » ses premières aventures amoureuses avec M. de Tavel, — nom vaudois et bernois bien connu[4], — qui avait été son maître de philosophie, et il est probable que ces confidences[5] aidèrent Jean-Jacques dans le choix du thème développé dans la *Nouvelle Héloïse*. Tavel, en effet, trouva Mme de Warens inébranlablement attachée à ses devoirs d'épouse : vagues préfigurations de Saint-Preux et de Julie. Puis, il y avait Claude Anet, « paysan de Montreux »[6]. Il avait quitté le Pays de Vaud en même temps que sa compatriote qui venait de divorcer pour devenir sa maîtresse. Il s'était installé dans sa maison à l'instar de Rousseau. Le ménage à trois — qu'on retrouve dans le roman — dura jusqu'à la mort d'Anet, survenue en mars 1734[7]. Quelques années plus tôt, la servante de

1. *Id.*, L. VI, p. 237.
2. *Nouvelle Héloïse*, IVe Partie, lettre 11, éd. Mornet, 4 vol., Paris 1925 ; t. III, p. 247, Saint-Preux à Milord Édouard.
3. Ve Partie, lettre 3. — Ailleurs, Rousseau dit que M. de Wolmar et Julie aimaient tous deux « à prolonger un peu la fin du repas, à la suisse ». *Id.*, Ve Partie, lettre 2, t. IV, p. 47.
4. Il y a aussi un château Tavel à Genève.
5. *Confessions*, L. V, p. 197 et L. VI, p. 230.
6. *Id.*, L. V, p. 177.
7. Rousseau donne le nom de Claude Anet à un personnage de la *Nouvelle Héloïse*. Cf. Ire Partie, lettre 39 et ss. ; t. II, pp. 40 et ss. — Julie, en effet, prie Saint-Preux d'aller négocier avec M. de Merveilleux, à Neuchâtel — d'où les Merveilleux, connus au xve siècle sous le nom de Wunderlich, sont originaires — le congé d'un certain Claude Anet. Daniel Mornet donne ce commentaire : « Neuchâtel étant alors territoire du roi de Prusse, il s'agissait par conséquent d'un enrôlement dans les armées prussiennes. » T. II, p. 140, note 1. — C'est une conclusion fort hâtive, puisqu'il y avait à Neuchâtel, comme dans le reste de la Suisse, le service étranger. — Dans la note 3 de la même page Mornet affirme que Rousseau avait connu M. de Merveilleux à Berne, pensant sans doute que la cité de l'Aar abritait déjà à cette époque le corps diplomatique. Cet honneur revenait alors à Soleure, et c'est là que Rousseau fit en 1731 la connaissance d'un M. de Merveilleux, secrétaire interprète à l'Ambassade de France auprès du Corps helvétique. Il avait été officier en France comme tant de ses aïeux et de ses compatriotes. Cf. *Confessions*, L. IV, p. 158. Il n'y a pas de doute que c'est à ce personnage que Rous-

Mme de Warens, Anne-Marie Marceret, domiciliée à Fribourg, fournit à Rousseau l'occasion de faire son premier tour dans la Suisse des XIII Cantons. Là, il se sent tellement du pays qu'il ne recule pas devant la perspective de s'établir, époux de la domestique, sur les bords de la Sarine. Devenu vieux, il rêve, avec une certaine mélancolie, à cette occasion manquée de couler une existence heureuse et tranquille : « Je me serais établi à Fribourg, petite ville peu jolie, mais peuplée de très bonnes gens. »[1] Rappelons aussi sa délicieuse randonnée avec une charmante Bernoise, Mademoiselle de Graffenried, et l'amie de celle-ci, Claudine Galley[2], ainsi que son idylle — moins charmante, à l'entendre — avec Mademoiselle Giraud, Genevoise, laquelle, dit-il « pour mes péchés s'avisa de prendre du goût pour moi »[3]. A son retour de Montpellier, où il était allé chercher la guérison de ses maux, il trouve chez sa protectrice un autre Vaudois, qui remplace Anet, Wintzenried. La famille de Wintzenried était de Belp, dans le canton de Berne ; le père du jeune homme exerçait le métier de concierge au château de Chillon : « Un fade blondin assez bien fait, le visage plat, l'esprit de même, parlant comme un beau Liandre »[4] ; jugement sans pitié contre un rival vainqueur. Mais ce rival, une fois de plus, prouve les goûts helvétiques de l'inconstante Veveysanne.

L'autre Veveysanne, Julie, sera constante, non sans qu'un drame intérieur des plus cruels bouleverse son âme. Et pourtant, la psychologie ne tient qu'une place modeste dans cette histoire où les discussions sur les sujets les plus divers revêtent plus d'importance, semble-t-il, que les aventures des deux amants. Julie raisonne sur des problèmes en vogue dans tout le continent, mais surtout en Suisse : sur la philanthropie et la

seau songe en écrivant le roman, de même qu'il pense à son rival auprès de Mme de Warens quand il s'agit de donner un nom au soldat. Dans l'esprit de Jean-Jacques ce Claude Anet de la *Nouvelle Héloïse* était donc au service de France. Cet exemple montre bien que pour interpréter certains détails du roman suisse qu'est la *Nouvelle Héloïse*, il faut être au courant des choses de Suisse.

1. *Confessions*, L. IV, p. 146. La mère de la Merceret était Fribourgeoise. Quant au père, il avait exercé sa profession d'organiste à Salins, en Franche-Comté, d'où il était originaire, puis à Fribourg et à Annecy, enfin, de nouveau à Fribourg.

2. *Id.*, L. IV, p. 135. Voir aussi l'édition Seillière des *Confessions*, laquelle reproduit la copie conservée à la Bibliothèque de l'Assemblée Nationale à Paris. Seillière, évidemment, a tort de lire *Berlinoise* au lieu de *Bernoise* : nous avons vérifié sur ledit manuscrit. Van Bever se fonde sur le même texte que Seillière et dit bien *Bernoise* dans son édition. On se souvient que le bailli de Nidau, qui dut transmettre à Rousseau installé dans l'Ile de Saint-Pierre l'ordre d'exil de la part de Leurs Excellences, s'appelait également de Graffenried, nom d'une illustre famille patricienne de Berne.

3. *Id.*, L. IV, p. 134.

4. *Id.*, L. VI, p. 261. Une branche de la famille, qui s'appelait aussi Wanzenried, acquit les bourgeoisies de Courtilles et Sarzans ; un Wintzenried devint bourgeois d'Aigle en 1766.

mendicité, les jardins naturels et artificiels, la musique italienne préférée à la musique française, le mariage et l'adultère, le suicide et la résignation, l'instruction des jeunes gens et l'utilité des loisirs, les rapports entre serviteurs et maîtres, le catholicisme et le protestantisme, sur Paris, les Parisiens et les Parisiennes. Elle veut connaître l'opinion de son ami — et lui en communiquer la sienne — sur l'ivrognerie et sur l'abstinence, thèmes traités dans la Confédération bien avant Pestalozzi et Gotthelf. Bien entendu, on ratiocine également sur l'éducation, objet de copieux discours. Le point essentiel : Julie, à tous ces problèmes, suggère des solutions suisses. Et l'admiration de Claire pour Genève n'est-elle pas à interpréter comme une profession de patriotisme, à peine camouflé, de la part de Jean-Jacques ? « Plus je contemple ce petit État, s'écrie-t-elle, plus je trouve qu'il est beau d'avoir une patrie. »[1] Le roman est émaillé d'allusions aux usages, aux institutions, à la géographie, à l'histoire de Suisse, et même la légende de Tell n'est pas passée sous silence[2]. Non, Julie n'est pas une fille en villégiature aux bords du Léman : elle est du pays.

Son amant l'est-il aussi ? Daniel Mornet pense que Rousseau ne s'est jamais posé le problème de la nationalité de Saint-Preux[3]. Bien qu'il ne le dise pas expressément, Jean-Jacques, semble-t-il, a donné à son héros le canton de Berne pour patrie. Qu'il soit Suisse, voilà qui ne fait pas de doute. Il en fait la confession explicite : le seul compliment que les Valaisans firent à Saint-Preux, après avoir su qu'il était Suisse, fut de lui dire qu'ils étaient frères et qu'il n'avait qu'à se regarder chez eux comme étant chez lui[4]. D'ailleurs, son langage le trahit. Volontiers il se sert d'expressions et de tournures en usage uniquement en Romandie, — pesette, céracée, grus ; il emploie des mots empruntés à la partie alémanique du pays — légréfass, écrelet, tringuelte. Il n'est pas Vaudois puisque, étant à Clarens, terre vaudoise, il doit justifier cette phrase de Julie : « Vous n'êtes pas dans votre patrie. »[5] D'autre part, dans le postscriptum d'une lettre à Julie, Saint-Preux, parlant de son père, s'exprime en ces termes :

> Il ne voulut jamais entrer au service d'aucun prince étranger ; mais dans la guerre de 1712, il porta les armes avec honneur pour la patrie ; il se

1. *Nouvelle Héloïse*, VI^e Partie, lettre 5, t. IV, p. 205.
2. *Id.*, I^re Partie, lettre 62, t. II, p. 218.
3. *Id.*, t. II, p. 58, note 1.
4. *Id.*, I^re Partie, lettre 23, t. II, p. 83.
5. *Id.*, I^re Partie, lettre 15, t. II, p. 58.

trouva dans plusieurs combats à l'un desquels il fut blessé ; et à la bataille de Wilmerghen [*sic*] il eut le bonheur d'enlever un drapeau ennemi sous les yeux du général de Sacconex [1].

Jean de Saconay (1646-1729) fut, à Villmergen, commandant de l'armée bernoise. A cette bataille, qui eut lieu le 25 juillet 1712, Berne et Zurich, aidés par le Pays de Vaud, par Neuchâtel et Genève, se trouvaient en face des cantons catholiques. N'étant pas Vaudois, le père de Saint-Preux fut donc Genevois, Neuchâtelois, Zuricois ou Bernois.

Du fait que c'est Claire, et non Saint-Preux qui décrit à Julie les mœurs genevoises [2], on peut certainement conclure qu'il n'était point citoyen de Genève. L'hypothèse d'un Saint-Preux Neuchâtelois n'est pas à écarter *a priori*. Neuchâtel, en effet, quoi qu'en pense Mornet, faisait partie du Corps helvétique [3]. Pourtant, malgré la sympathie que Jean-Jacques a toujours montrée à l'égard de Neuchâtel, où il avait fait deux séjours dans sa jeunesse, et où il reviendra en 1762, rien ne nous permet de croire à une telle bourgeoisie. Le roman ne contient aucun témoignage positif autorisant une telle induction. Zurich est à exclure également ; les relations de Rousseau avec cette ville datent en effet d'une époque postérieure à la publication de l'ouvrage.

En revanche, on sait l'admiration que Rousseau exprime dans ses écrits pour le gouvernement de Berne, les allusions qu'il y fait dans la *Nouvelle Héloïse*. Berne symbolisait pour Rousseau la Suisse entière. La présence au Pays de Vaud, sujet de Berne, d'un Bernois authentique est toute naturelle : la seule qui n'exige ni explication, ni justification. En prêtant à Saint-Preux cette nationalité, en modelant Saint-Preux sur son image, Rousseau n'a-t-il pas voulu faire l'aveu de sa propre appartenance au Corps helvétique ? [4].

Même les personnages secondaires, s'ils ne sont Suisses, se comportent comme des Suisses. Claire d'Orbe, le nom l'indique, est Vaudoise, mais garde de nombreuses relations avec la cité de Calvin [5], Milord Edouard est Anglais, mais — en raison, partiellement, de l'analogie de tempérament qui existe entre

1. Ire Partie, lettre 34, *id.*, t. II, pp. 124-125.
2. VIe Partie, lettre 5, t. IV, pp. 205 et ss.
3. « S'il était de Neufchâtel il ne serait pas Suisse, mais sujet du roi de Prusse. » T. II, p. 58, note 1. — Neuchâtel n'a jamais été intégré au royaume de Prusse. Frédéric en était le souverain nominal, mais, en fait, la Principauté se gouvernait elle-même. Elle faisait partie de la Confédération en qualité de pays allié, tout comme Genève, le Valais, d'autres régions encore.
4. A noter que Voltaire a fait de Saint-Preux un Bernois. Cf. ci-dessus, p. 4.
5. Lorsque Claire écrit, de Genève, à Julie, elle dit que son père « passe la journée à politiquer avec les magistrats » ; t. IV, p. 206.

Anglais et Suisses et que l'on a déjà souvent relevée [1] — réagit devant ses interlocuteurs et devant les événements en vrai Confédéré.

II. Des personnages nouveaux : des Suisses. Mais aussi une nouvelle toile de fond : les Alpes vaudoises et valaisannes, le lac Léman. Il est vrai qu'au Livre IX^e^ des *Confessions*, Rousseau dit avoir pensé d'abord aux Iles Borromées [2]. Cette idée ne devait pas le fasciner bien fort. Il s'aperçut aisément, comme le fera plus tard M^me^ Jameson, une voyageuse irlandaise visitant au début du XIX^e^ siècle la patrie de Julie, du désaccord profond, de la contradiction intime qu'il y aurait eu entre le paysage et les héros.

Rousseau mentionne quelque part qu'il eut un temps l'intention de placer la scène de l'*Héloïse* dans les Iles Borromées, dit M^me^ Jameson dans son *Diary of an Ennuyée* [...] Combien la simplicité pastorale de ces amants eût juré avec le paysage ! Toutes les couleurs de l'histoire sinon tout le plan en eussent été changées. Imaginez la divine Julie trottinant sur les terrasses artificielles de l'*Isola Bella*, parmi les pots de fleurs et les statues, les colonnes et les grottes, et Saint-Preux lui adressant ses soupirs du fond de quelque désert bien ratissé sur l'*Isola Madre* [3].

On peut se demander pourquoi Jean-Jacques, au lieu de choisir pour cadre de son poème cette magnifique forêt de Montmorency qui, au temps où il le méditait, ombrageait sa bienheureuse solitude, s'est arrêté à une contrée de Suisse. C'est que, cette contrée, il la connaissait [4], il l'aimait et l'admirait entre toutes. A l'âge de dix-huit ans, il avait fait un séjour assez long à Lausanne. Arrivé dans cette ville au courant de la seconde moitié de juillet 1730, il y était demeuré jusqu'au mois de

1. Analogie soulignée même par Jean-Jacques : cf. *Nouvelle Héloïse*, VI^e^ Partie, lettre 5, t. IV, p. 210.

2. « Je songeai longtemps aux îles Borromées dont l'aspect délicieux m'avait transporté ; mais j'y trouvai trop d'ornement et d'art à mes personnages. Il me fallait absolument un lac, et je finis par choisir celui autour duquel mon cœur n'a jamais cessé d'errer, et je me fixai sur la partie des bords de ce lac à laquelle depuis longtemps mes vœux ont placé ma résidence dans le bonheur imaginaire auquel le sort m'a borné. Le lieu natal de ma pauvre maman avait encore pour moi un attrait de prédilection. Le contraste des positions, la richesse et la variété des sites, la magnificence, la majesté totale du spectacle qui ravit les sens, émeut le cœur, élève l'âme, achevèrent de me déterminer, et j'établis à Vevey mes jeunes pupilles. Voilà tout ce que j'imaginai du premier bond ; le reste n'y fut ajouté que dans la suite ». Livre IX, p. 431. Au Livre VII, p. 325, il déclare que les îles Borromées « vaudraient la peine d'être décrites ».

3. Cité par J. Voisine, *J.-J. Rousseau en Angleterre à l'époque romantique*, Paris, 1956, p. 309.

4. Voir la *Seconde Préface* : « N. : Mais enfin, vous connaissez les lieux ? Vous avez été à Vevey, dans le Pays de Vaud ? — R. : Plusieurs fois ». *Nouvelle Héloïse*, t. IV, p. 365.

novembre [1]. Vers la fin de l'été de cette année-là, il fit, pour la première fois l'excursion de Vevey :

Pendant les deux jours que j'y restai sans voir personne, je pris pour cette ville un amour qui m'a suivi dans tous mes voyages et qui m'y a fait établir enfin les héros de mon roman. Je dirai volontiers à ceux qui ont du goût et qui sont sensibles : Allez à Vevey, visitez le pays, examinez les sites, promenez-vous sur le lac et dites si la nature n'a pas fait ce beau pays pour une Julie, pour une Claire et pour un Saint-Preux [2].

A la fin de l'été 1744, Jean-Jacques revoit Clarens, qu'ilt raverse au cours de son voyage de Venise à Genève, par le Simplon, le Valais et Lausanne. Et dix ans plus tard, en 1754, lors d'une randonnée de huit jours sur le lac avec Thérèse et les Deluc, il accoste à Clarens, où l'on passe la nuit. Il était donc bien naturel que Rousseau fixât ici son choix : il a voulu, lui, Genevois et Suisse, placer ses personnages dans un cadre suisse.

Deux régions surtout sont peintes dans le roman avec les couleurs les plus vives : le Pays de Vaud et le Valais. On peut y ajouter Genève, bien que Jean-Jacques s'attache surtout à détailler chez ses concitoyens, le caractère, les goûts et les mœurs, plutôt que de s'arrêter à retracer l'idyllique cadre où s'élèvent les maisons de sa cité bien-aimée. Claire se contente de signaler à sa cousine que « la ville est charmante » [3], en ajoutant qu'elle ne dira rien sur l'aspect du pays, puisqu'il « ressemble au vôtre, excepté qu'il est moins montueux, plus champêtre, et qu'il n'a pas des châlets si voisins » [4]. C'est dire que la description de Genève est comprise dans celle du Pays de Vaud : Genève fait partie du bassin lémanique tant chanté par Rousseau.

Vient ensuite le côté émotionnel du roman. En l'écrivant, Jean-Jacques sent son cœur s'attendrir : les sites de son pays parcourus dans son enfance, son adolescence, son âge d'homme mûr, surgissent dans sa mémoire, le touchent et le consolent comme un livre d'images retrouvé chez une aïeule :

Plus j'approchai de la Suisse, plus je me sentis ému, mande Saint-Preux à Milord Édouard. L'instant où des hauteurs du Jura je découvris le lac

1. On lit dans les *Confessions* : « Je ne saurais dire exactement combien de temps je demeurai à Lausanne ». Livre IV, p. 153. — Au même endroit, on lit ces lignes : « L'aspect du lac de Genève et de ses admirables côtes eut toujours à mes yeux un attrait particulier que je ne saurais expliquer, et qui ne tient pas seulement à la beauté du spectacle, mais à je ne sais quoi de plus intéressant qui m'affecte et m'attendrit. » Nous suivons la *Chronologie critique* de Louis J. Courtois, les *Annales de la Société J.-J. Rousseau*, t. XV, 1923.

2. *Confessions*, L. IV, p. 152. — Au même endroit, Jean-Jacques écrit : « Je me livrais, en suivant ce beau rivage, à la plus douce mélancolie. »

3. VI[e] Partie, lettre 5, t. IV, p. 205.

4. *Id.*, pp. 205-206.

de Genève fut un instant d'extase et de ravissement. La vue de mon pays, de ce pays si chéri où des torrents de plaisirs avaient inondé mon cœur ; l'air des Alpes, si salutaire et si pur ; le doux air de la patrie, plus suave que les parfums de l'Orient ; cette terre riche et fertile, ce paysage unique, le plus beau dont l'œil humain fût jamais frappé ; ce séjour charmant, auquel je n'avais rien trouvé d'égal dans le tour du monde ; l'aspect d'un peuple heureux et libre ; la douceur de la saison, la sérénité du climat ; mille souvenirs délicieux qui réveillaient tous les sentiments que j'avais goûtés ; tout cela me jetait dans des transports que je ne puis décrire et semblait me rendre à la fois la jouissance de ma vie entière [1].

Peut-on imaginer plus véhémente déclaration d'amour à l'adresse d'un paysage, celui de sa patrie ? Rousseau brosse le séduisant tableau de sa patrie à lui avec une sorte de volupté : paysage où flottent tant de ses souvenirs, qui font sa plus intense félicité, et qui sont comme l'opium de ses mauvais jours. Les côtes du Léman demeurent la contrée qu'il aimerait habiter, où il rêve de vivre un jour une vie heureuse et calme.

Sur le penchant de quelque agréable colline bien ombragée, dit-il dans le quatrième livre d'*Emile*, j'aurais une petite maison rustique, une maison blanche avec des contrevents verts ; et quoique une couverture de chaume soit en toute saison la meilleure, je préférerais la tuile, parce qu'elle a l'air plus propre et plus gai que chaume, qu'on ne couvre pas autrement les maisons de mon pays, et que cela me rappellerait un peu l'heureux temps de ma jeunesse [2].

Ce texte pourrait figurer dans les *Confessions*.

Mais au delà du lac s'étagent collines et montagnes. De Vevey, Rousseau pénètre dans le Valais [3] qu'il décrit dans une longue lettre adressée à Julie, la 23e de la Ire Partie. « On sait déjà, notera-t-il dans les *Confessions*, ce que j'entends par un beau pays. Jamais pays de plaine quelque beau qu'il fût, ne parut tel à mes yeux. Il me faut des torrents, des rochers, des sapins, des bois noirs, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés qui me fassent bien peur. » Et plus loin il parle de son « goût pour les lieux escarpés » qui lui « font tourner la tête » [4]. Ce goût, il l'a satisfait autant qu'il a pu. En séjour à Sion, Saint-Preux parcourt « avec extase » ces régions « si peu connues et si dignes d'être admirées » [5]. A Môtiers, Jean-Jacques se plaisait à conduire ses hôtes par tous les raidillons

1. IVe Partie, lettre 6, t. III, p. 156. Dans la *Correspondance générale*, on trouve maint passage qui confirme le sentiment que Rousseau exprime ici. A Mme de Verdelin, par exemple, il déclare la patrie de Julie « le plus beau pays de la terre ». Lettre du 31 juin [*sic*] 1764, t. XI, p. 155.
2. Ed. Richard, Paris, s. d., p. 439.
3. On connaît la prédilection de Rousseau pour cette contrée de Suisse : « Je méditais une histoire du Valais » dit-il dans les *Confessions*. L. VIII, p. 394.
4. L. IV, pp. 172-173.
5. Ire Partie, lettre 23, t. II, p. 86.

du Jura. « Notez que ces sentiers étaient sur des montagnes très rudes et des rochers fort escarpés »[1], rapporte Jacques-Henri Meister à son père en parlant d'une excursion faite avec l'illustre philosophe. Cette contrée sauvage, précisément, ne représente-t-elle pas le cadre idéal de l'homme primitif, de l'homme à l'état de nature prôné par l'auteur du *Deuxième discours* ?

Les Alpes : lieu de la santé physique et morale. Un thème qui, durant la première moitié déjà du XVIII^e siècle est sans cesse revenu sous la plume des premiers pionniers suisses de la montagne, est celui de la salubrité du climat alpestre. Ils aiment à prôner les effets thérapeutiques de l'air des Alpes, de sa ténuité, de sa finesse : il possède éminemment la vertu de guérir l'hypocondrie, de chasser les humeurs peccantes, de calmer les fièvres malignes. Cette idée est reprise par Rousseau dans sa célèbre lettre sur le Valais ; mais il y ajoute des préoccupations d'ordre moral :

> Sur les hautes montagnes où l'air est pur et subtil, on se sent plus de facilité dans la respiration, plus de légèreté dans le corps, plus de sérénité dans l'esprit ; les plaisirs y sont moins ardents, les passions plus modérées. Les méditations y prennent je ne sais quel caractère grand et sublime, proportionné aux objets qui nous frappent ; je ne sais quelle volupté tranquille qui n'a rien d'âcre et de sensuel. Il semble qu'en s'élevant au-dessus du séjour des hommes on y laisse tous les sentiments terrestres et qu'à mesure qu'on approche des régions éthérées, l'âme contracte quelque chose de leur inaltérable pureté. On y est grave sans mélancolie, paisible sans indolence, content d'être et de penser : tous les désirs trop vifs s'émoussent ; ils perdent cette pointe aiguë qui les rendent douloureux, ils ne laissent au fond du cœur qu'une émotion légère et douce ; et c'est ainsi qu'un heureux climat fait servir à la félicité de l'homme les passions qui font ailleurs son tourment. Je doute qu'aucune agitation violente, aucune maladie de vapeur pût tenir contre un pareil séjour prolongé, et je suis surpris que des bains d'air salutaire et bienfaisant des montagnes ne soient pas un des grands remèdes de la médecine et de la morale [2].

La santé du corps jointe à celle de l'âme : la Suisse aide Jean-Jacques à réaliser son idéal pédagogique.

Est-il étonnant que les montagnards soient si passionnément attachés à leur petite patrie ? Dans la lettre du 20 janvier 1763 au maréchal de Luxembourg Jean-Jacques parlera du *hemvé* [3] dont souffrent les pâtres des Alpes lorsqu'ils quittent leurs vallées. Il mentionne cet

> air célèbre appelé le ranz des vaches, que les bergers sonnent sur leurs cornets et dont ils font retentir tous les coteaux du pays. Cet air, qui est peu

1. P. Usteri et E. Ritter, *Correspondance de J.-J. Rousseau avec Léonard Usteri*, Genève, Zurich, 1910, p. 158 ; lettre du 6 juin 1764.
2. I^re Partie, lettre 23, t. II, pp. 78-79, et note ; t. II, 77.
3. On reconnaît le mot de *Heimweh*.

de chose en lui-même, mais qui rappelle aux Suisses mille idées relatives au pays natal, leur fait verser des torrents de larmes quand ils l'entendent en terre étrangère. Il en fait même mourir de douleur un si grand nombre qu'il a été défendu par ordonnance du roi, de jouer le ranz des vaches dans les troupes suisses [1].

Dans son *Dictionnaire de musique* [2] Rousseau tentera de fournir une explication de ces effets singuliers de la merveilleuse mélodie : l'attachement au sol, aux mœurs, aux habitudes de vie des ancêtres. Cet attachement est une caractéristique des héros de la *Nouvelle Héloïse.*

Le roman est donc suisse par le décor alpestre qui envahit ainsi la littérature, décor auquel Senancour, un peu plus tard, va conférer toute son ampleur. Dans les pages de Rousseau, en effet, la haute montagne est un élément qui n'entre en ligne de compte qu'incidemment : les glaciers ne brillent que dans le lointain, et plus souvent même s'estompent à l'horizon. Ce grand amoureux de la nature sauvage qu'est Jean-Jacques ne semble guère avoir fait de grandes excursions sur les cimes neigeuses, si ce n'est celle dont il parle dans la lettre sur le Valais, qu'il fit avec un guide, et où il rencontrait « d'immenses rochers pendant en ruines au-dessus de *sa* tête ». Il parle des cascades qui l'inondaient de leur brouillard, d'un torrent éternel qui ouvrait à ses côtés un abîme dont les yeux n'osaient sonder la profondeur [3]. Point question de glaciers. Rousseau, l'homme des régions rocheuses, des préalpes, voire des pénéplaines, n'est guère, ici, le précurseur d'Horace-Bénédict de Saussure. Mais les quelques ascensions qu'il lui a été donné d'entreprendre lui ont permis de formuler des remarques fort intéressantes et pertinentes — nouvelles aussi, à l'époque — sur les illusions d'optique auxquelles les alpinistes peuvent être sujets. C'est ainsi que Saint-Preux parle des « pointes des monts différemment éclairées, du clair-obscur, du soleil, des ombres », et note « tous les accidents de lumière » qui en résultent le matin et le soir. « Les distances, remarque-t-il, paraissent moindres que dans les plaines, où l'épaisseur de l'air couvre la terre d'un voile », et où « l'horizon présente aux yeux plus d'objets qu'il semble n'en pouvoir contenir » [4]. Jamais, du reste, Rousseau n'a rêvé demeurer sur les grands sommets. Bernardin de Saint-Pierre nous rapporte les sentiments de Jean-Jacques à cet égard. Le Genevois avait

1. *Correspondance générale*, t. IX, p. 11.
2. Article *Musique.*
3. *Op. cit.*, t. II, p. 76.
4. *Id.*, p. 80.

confié à son ami havrais que la vue du Mont Valérien suffisait pour lui rappeler son pays natal ; voici en quels termes :

> On trouve quelquefois dans la Suisse des positions charmantes. J'y ai vu, au milieu d'un cratère entouré de longues pyramides de roches sèches et arides des bassins où croissent les plus riches végétaux, et d'où sortent des bouquets d'arbres au centre desquels est bien souvent une petite maison. Vous êtes dans les airs. et vous apercevez sous vos pieds des points de vue délicieux. Cependant, je ne voudrais pas demeurer sur les montagnes, parce que les belles vues gâtent le plaisir de la promenade, mais je voudrais y avoir une maison à mi-côte [1].

C'est la réflexion qu'on lit dans la *Nouvelle Héloïse* : « Je voulais rêver, dit Saint-Preux à Julie en parlant de sa course en montagne, et j'en étais toujours détourné par quelque spectacle inattendu. » [2] On reconnaît ici l'attitude de l'auteur des *Rêveries*.

III. La *Nouvelle Héloïse* annonce une autre conception de l'existence. A la corruption générale qui, selon Rousseau, gangrenait les âmes, il fallait d'urgence proposer des remèdes, il fallait réorganiser la société, la vie publique tout entière. Des théories que Jean-Jacques exposait dans ses ouvrages philosophiques, l'on retrouve, dans le roman, les grands linéaments et les principales revendications : renouveau de la morale par la revalorisation du mariage, révision des lois économiques dont la première doit être celle de l'autarcie, inauguration d'une doctrine politique basée non plus sur l'autorité d'un monarque, mais sur la liberté individuelle, seule garante du bonheur de l'homme. Or, aux yeux de Rousseau, c'est au Pays de Vaud, dans la Suisse entière que ces principes sont mis en pratique. C'est là que l'on verra au sein d'une Europe en déclin un peuple aux mœurs non encore adultées, à l'économie saine, bref, un peuple heureux.

« Un sermon suisse ». C'est ainsi que Voltaire nomme la *Nouvelle Héloïse*. Et il n'a point tort. L'histoire en est fort simple ; le sous-titre la résume : *Lettres de deux amans habitans d'une petite ville au pied des Alpes*. Sans les longues et nombreuses digressions, on n'aurait là que les éléments d'une médiocre nouvelle [3]. Le jeune Saint-Preux, précepteur de Julie d'Étange, s'éprend de son élève. Voilà qui explique le titre de l'ouvrage : allusion à la passion fatale qui unit Abélard, chanoine de Notre-

1. *La vie et les ouvrages de J.-J. Rousseau*, éd. Maurice Souriau, Paris, 1907.
2. I^re^ Partie, lettre 23, t. II, p. 76.
3. Voltaire écrit : « Jean-Jacques a trouvé l'heureux secret de mettre dans ce beau roman de six tomes trois à quatre pages de faits et environ mille de discours moraux. » *Œuvres* de Voltaire, *op. cit.*, t. XXIV, p. 174. *II^e^ lettre sur la Nouvelle Héloïse.*

Dame de Paris, mort en 1142, à sa jeune disciple, la tendre Aloisia, sujet auquel le siècle, à la suite de Pope, ne cessera de s'intéresser. Mais le récit de Jean-Jacques n'a rien d'un conte du moyen âge. Il est au contraire marqué au coin de l'actualité. La scène se passe en son temps, ou à peu près : une quinzaine d'années avant la publication du roman.

Le nouvel Abélard et son Héloïse viennent de se faire leurs aveux, viennent de céder à leur passion[1]. Le livre en est-il immoral pour autant ? Ce ne sera point le récit graveleux de leurs brûlantes amours. La suite de l'histoire montre à quel point l'auteur demeure l'enfant de sa Sparte natale, de sa république genevoise. Le baron d'Étange destine sa fille à l'un de ses amis, M. de Wolmar, athée vertueux et sage. Ce mariage est conclu malgré les remontrances, les déchirements de Julie qui n'a jamais aimé que Saint-Preux. « Votre amante n'est plus... Julie est mariée. »[2] Ces paroles de Claire à l'adresse du jeune homme tracent la ligne de démarcation. Roman frivole, roman galant, glissant vers le roman licencieux ; puis, arrêt net, brusque volte-face : Julie, l'épouse modèle, sera l'héroïne d'un roman sentimental, certes, mais surtout d'un roman moralisant, d'un roman de mœurs. A partir de cette dix-septième lettre du livre troisième, un ton nouveau s'introduit dans l'ouvrage. Un Rousseau français eût sans doute conté l'affreux désespoir de la jeune épouse et la longue suite de ses infidélités. Mais la *Nouvelle Héloïse* est d'un Rousseau genevois et suisse.

De plus, c'est un roman calviniste. Or, loin d'être un retour aux *droits* de l'homme, — c'était la doctrine de Rabelais, — le calvinisme voulait déterminer le retour à des devoirs, remettre à l'honneur l'abnégation évangélique, l'intransigeante morale du christianisme primitif ; il entendait mater l'appétence innée de tout homme pour le bonheur. N'est pas vertueux quiconque, se disant chrétien, cède à ses instincts déréglés, à ses désirs de jouissance. Ce serait bien mal interpréter le *Premier discours*, ce serait l'exact contre-pied de l'*Héloïse*. Morale anti-naturelle, morale romaine, et morale calviniste tout à la fois. La conscience calvinienne, plus que toute autre, prêche l'horreur du mensonge. Au moment de se lier avec M. de Wolmar qu'elle n'aime point, Julie renonce, par amour de la vérité, à Saint-Preux qu'elle

1. Voltaire ne peut s'empêcher à ce propos d'écrire au comte d'Argental que le héros du roman de Jean-Jacques est « un précepteur qui prend le pucelage de son écolière pour ses gages ». *Correspondance* de Voltaire, éd. Besterman, t. XXXXV, p. 140, nº 8851.
2. IIIe Partie, lettre 17, t. III, p. 43.

aime, mais qu'elle veut cesser d'aimer. L'ancien précepteur sera appelé par le mari même — suprême imprudence, comble de délices et de tourments — à s'installer au foyer. La jeune femme, déçue par son mariage, lutte avec succès contre les tempêtes que soulèvent d'ineffables souvenirs. Trame morale, héroïque, trame éminemment protestante.

Jean-Jacques, du reste, a expliqué lui-même dans ses *Confessions* que par son roman il entendait réagir contre la morale de son siècle. « Une fille faible est un objet de pitié que l'amour peut rendre intéressant et qui souvent n'est pas moins aimable ; mais qui peut supporter sans indignation le spectacle des mœurs à la mode ? »[1] Or, il ne manque pas de censeurs accusant Rousseau d'avoir fait œuvre nocive, libertine. L'auteur leur rétorque :

> Qu'une jeune personne née avec un cœur aussi tendre qu'honnête se laisse vaincre à l'amour étant fille, et retrouve, étant femme, des forces pour le vaincre à son tour, et se maintient vertueuse, quiconque vous dira que ce tableau, dans sa totalité, est scandaleux et n'est pas utile, est un menteur et un hypocrite ; ne l'écoutez pas [2].

On voit réapparaître ici cet utilitarisme littéraire et ce moralisme culturel qui furent des caractéristiques de la vie intellectuelle suisse au cours des XVIII[e] et XIX[e] siècles. Pour vérifier ce moralisme protestant de la *Nouvelle Héloïse*, il suffirait de lire les lettres sur l'athéïsme, sur la prière, sur le suicide, sur la religion en général, et de remarquer la place qu'elles occupent dans l'ouvrage. Il faudrait se rappeler les propos de l'héroïne sur le catholicisme, religion, à ses yeux, tout extérieure, réduite à quelques formules, et n'ayant nulle prise sur la vie de l'homme. On devrait relire enfin les dernières paroles de Julie : « J'ai vécu et je meurs dans la communion protestante, qui tire son unique règle de l'Écriture sainte et de la raison [3]. » Tout le roman relève du calvinisme.

La Suisse est le pays où la sainteté de l'union conjugale demeure la base même de la morale publique. Nombreux sont les Français et aussi les Anglais à l'avoir affirmé dans leurs relations de voyage, leurs mémoires, leurs souvenirs. M[me] d'Épinay se déclare « tout émerveillée » de la pureté, de l'innocence des

1. Livre IX, p. 435.

2. *Ibid.* Cette idée est-elle inspirée de Muralt ? Ce dernier écrit dans ses *Lettres sur les Anglais et les Français* : « Une femme qui, une fois en sa vie, a eu un malheureux moment [...] dont elle a de la confusion ensuite [...] est moins corrompue et moins p*** cent fois qu'une femme qui passe sa vie à aimer les hommes et à vouloir leur plaire, à leur donner de l'amour et à en prendre. » Éd. Gould, Paris 1933, p. 190. Rousseau a recopié ce texte dans un cahier de notes. Cf. Archives de Neuchâtel, Recueil A, Ms. 7842, fol. 18 *b*.

3. VI[e] Partie, lettre 11, t. IV, p. 296.

Genevois [1], et les témoignages de La Porte, de Crignon d'Auzouer, de Coxe, de Moore abondent dans le même sens. D'Alembert, de son côté, avait écrit dans l'*Encyclopédie* : « Il n'y a peut-être point de ville où il y ait plus de mariages heureux. Genève est sur ce point à deux cents ans de nos mœurs » [2]. Mais en écrivant ces lignes il ne fait qu'annoncer les mots de Claire d'Orbe : « Je ne crois pas qu'il y ait nulle part au monde des époux plus unis et de meilleurs ménages que dans cette ville, rapporte-t-elle ; la vie domestique y est agréable et douce ; on y voit des maris complaisants et presque d'autres Julies ». [3] Et par leur conduite, les héros du roman se révèlent dignes de cette réputation de Genève, à laquelle participait toute la Suisse.

A deux reprises Jean-Jacques a eu l'occasion de prodiguer à ses lecteurs des conseils d'économie politique : dans son *Projet de constitution pour la Corse* et dans ses *Considérations sur le gouvernement de Pologne.* Dans l'un et l'autre ouvrage éclate le scepticisme inné de Rousseau à l'égard des espèces sonnantes, scepticisme qui n'est que le reflet de toute sa philosophie. « L'argent, écrit M. Jean Starobinski, est en effet ce dont on ne peut jouir immédiatement : et toutes les jouissances qu'il procure sont nécessairement médiates. Un plaisir acquis par le moyen de l'argent n'a plus la pureté de l'immédiat ; il est empoisonné ». [4] Un pays sans argent, c'est un monde sans dette. Non point précisément comme Rabelais le rêve dans le *Tiers Livre.* Un monde de bonheur simple, modeste, direct, bonheur qui n'a point son germe dans la passion, ne se confond point avec l'extase ou l'exaltation. Bonheur calme et lucide, qui est celui de l'homme de la nature.

L'argent corrompt les républiques. A l'appui de cette thèse le citoyen de Genève ne se lasse de citer le Corps helvétique dont l'antique simplicité se trouvait de plus en plus menacée. Comment y payait-on les officiers, les magistrats, tous les autres stipendiaires publics ? Presque toujours avec des denrées. « Ils ont les dîmes du vin, précise-t-il, du bois, des droits utiles, honorifiques. Tout le service publique se fait par corvée ; l'État ne paie presque rien en argent ». [5] Rousseau a donc trouvé en l'an-

1. Cité par Mornet, *op. cit.*, t. IV, p. 208. (*Mémoires*, t. II, p. 417).
2. Article *Genève.*
3. V[e] Partie, lettre 5, t. IV, p. 215.
4. *J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, 1957, p. 132.
5. *The political Writings of J.-J. Rousseau*, édités par C.-E. Vaughan, 2 vol., Cambridge 1915, *Considérations sur le gouvernement de Pologne*, chap. XI, t. II, p. 478.

cienne Confédération ses théories d'économie publique ; des journées de travail, point d'impôts : c'est l'idée à laquelle il ne cesse de revenir dans ses œuvres, dans sa correspondance, dans sa conversation. Ce n'est pas l'argent qui fait la richesse de l'État ; ce sont les denrées. La bernoise Julie Bondeli rapporte à Jean-Georges Zimmermann un trait qui mérite d'être rappelé ; Jean-Jacques est invité à une réunion d'amis à Neuchâtel :

A table, il parla des fabriques d'indiennes du Comté et des horlogeries des montagnes, qui laissent les terres incultes. On lui répondit que cela rapportait de l'argent au pays. A ce mot *argent* le diable fut aux marionnettes : *Vous aurez de l'or*, et vous crèverez de faim ! Puis il gronda, cria, gesticula d'une étrange façon : l'inutilité de l'or et la simplicité des mœurs furent ses thèses ; dans sa colère il dit de si plaisantes choses sur les mœurs du temps et surtout sur celles des femmes qu'ils riaient tous comme des fous, tout en convenant qu'il avait raison [1].

La spontanéité, la violence de la réaction de Rousseau prouvent sa sincérité et aussi le prix qu'il attachait à ce point de sa doctrine.

Les Polonais se plaignent-ils de ce que les dépenses de la République excèdent les revenus ? Rousseau leur répond :

Je le crois bien ; les citoyens ne veulent rien payer du tout. Mais des hommes qui veulent être libres ne doivent pas être esclaves de leur bourse ; et où est l'État où la liberté ne s'achète pas, et même très cher ? On me citera la Suisse ; mais comme je l'ai déjà dit, dans la Suisse, les citoyens remplissent eux-mêmes les fonctions que partout ailleurs ils aiment mieux payer pour les faire remplir par d'autres. Ils sont soldats, officiers, magistrats, ouvriers ; ils sont tout pour le service de l'État ; et, toujours prêts à payer de leur personne, ils n'ont pas besoin de payer encore de leur bourse. Quand les Polonais voudront en faire autant, ils n'auront pas plus besoin d'argent que les Suisses. Mais si un grand État refuse de se conduire sur les maximes des petites Républiques, il ne faut pas qu'il en cherche les avantages ni qu'il veuille l'effet en rejetant les moyens de l'obtenir [2].

La vertu civique des magistrats et des citoyens fait la grande richesse et le bonheur suprême d'un peuple libre et prospère. Elle résout plus sûrement que les taxes et les charges le problème financier des États.

Selon Rousseau, les principes d'économie politique et sociale de la Suisse valent, avec les correctifs qui s'imposent, pour la Pologne. Et à plus forte raison pour la Corse. La petite île méditerranéenne en particulier, qui offre tant de ressemblances avec le pays des Ligues, ferait bien, pour mettre ses jeunes libertés à l'abri de toute surprise, de s'inspirer d'expériences recueillies par un peuple sage le long des siècles. En Suisse, ce « vaste jar

1. Usteri et Ritter, *op. cit.*, p. 133, lettre du 12 oct. 1762.
2. *The political Writrings...*, p. 482.

din anglais », — l'expression se trouve dans la *Septième promenade* —

la population est partout assez également répartie : point de grande ville, point de désert non plus, à l'exception de quelques régions couvertes de glace. Les habitations y sont bien « moins réunies en villes et en bourgs qu'en France, mais éparses et dispersées çà et là sur le terrain avec beaucoup d'égalité. Ainsi, quoique la Suisse soit en général plus peuplée à proportion que la France, elle a de moins grandes villes et de moins gros villages ; en revanche, on y trouve partout des maisons : le village couvre la paroisse, et la ville s'étend sur tout le pays [1].

La population est donc dense ; c'est le cas, notamment, de Neuchâtel. Jean-Jacques y avait vu, comme il dit dans la *Lettre à d'Alembert*,

une montagne entière couverte d'habitations dont chacune fait le centre des terres qui en dépendent ; en sorte que ces maisons, à distances aussi égales que les fortunes des propriétaires, offrent à la fois aux nombreux habitants de cette montagne le recueillement de la retraite et les douceurs de la société [2].

Mais, d'argent liquide, il n'y en circule guère. Et, de ce fait, on n'en a point à remettre au fisc.

Rousseau constate cette même situation dans le Valais, et c'est maintenant le tour de la *Nouvelle Héloïse* d'illustrer sa doctrine :

L'argent est fort rare dans le Haut-Valais, constate Saint-Preux lors de son séjour à Sion ; mais c'est pour cela que les habitants sont à leur aise : car les denrées y sont abondantes sans aucun débouché au dehors, sans consommation de luxe au dedans, et sans que le cultivateur montagnard, dont les travaux sont les plaisirs, devienne moins laborieux. Si jamais ils ont plus d'argent, ils seront infailliblement plus pauvres. Ils ont la sagesse de le sentir, et il y a dans le pays des mines d'or qu'il n'est pas permis d'exploiter [3].

Ailleurs, le ménage Wolmar offre l'image parfaite de la suffisance économique de l'État. L'achat est presque un acte immoral ; seul le troc est licite :

Le transport de nos revenus s'évite en les employant sur le lieu, l'échange s'en évite encore en les consommant en nature ; et dans l'indispensable conversion de ce que nous avons de trop en ce qui nous manque, au lieu des ventes et des achats pécuniaires, qui doublent le préjudice, nous cherchons des échanges réels où la commodité de chaque contractant tienne lieu de profit à tous deux [4].

1. *Correspondance générale*, t. IX, p. 7. Lettre au maréchal de Luxembourg, du 20 janvier 1763.
2. *Op. cit.*, éd. Fuchs, Genève 1948, pp. 80-81.
3. *Nouvelle Héloïse*, Ire Partie, lettre 23, t. II, p. 81. Les seules mines d'or du Valais étaient celles du Simplon, à Gondo. Lors du passage de Rousseau dans la région, en 1744, elles étaient précisément en exploitation.
4. *Id.*, Ve Partie, lettre 2, t. IV, p. 42.

Le gain en espèces de l'un représente une perte correspondante pour l'autre. Par le paiement en nature on échappe à cet inconvénient.

Jean-Jacques ne cesse de revenir sur les avantages de l'autarcie tant pour l'État que pour la famille. Mais toujours, semble-t-il, c'est le manoir de Julie qui lui sert de prototype pour en illustrer les heureux effets. Il la préconise dans la République, il la recommande aux particuliers, à Émile appelé à fonder un jour un foyer à l'image de celui de Clarens.

> Ce pain bis que vous trouvez si bon, vient du blé recueilli par ce paysan ; son vin noir et grossier, mais désaltérant et sain, est du cru de sa vigne ; le linge vient de son chanvre, filé l'hiver par sa femme, par ses filles, par sa servante ; nulles autres mains que celles de sa famille n'ont fait les apprêts de sa table ; le moulin plus proche et le marché voisin sont les bornes de son univers pour lui [1].

Cette économie fermée se pratiquait telle quelle au Pays de Vaud comme dans le reste de la Confédération.

Voilà pourtant qui n'empêche pas une modeste industrie de se développer, de s'épanouir. Dans toutes les régions de Suisse que Rousseau a parcourues, il constate cet harmonieux mélange de la nature sauvage, de la nature cultivée, voire de l'ingéniosité humaine. Rousseau s'en était aperçu un jour, au cours de ses herborisations dans le Jura. Il flâne par les crêtes, s'assied dans la bruyère, quand soudain un bruit, un cliquetis qu'il croit reconnaître, attire ses regards :

> J'écoute, le même bruit se répète et se multiplie. Surpris et curieux, je me lève, je perce à travers un fourré de broussailles du côté d'où venait le bruit, et dans une combe, à vingt pas du lieu même où je croyais être parvenu le premier, j'aperçois une manufacture de bas [2].

Dans la lettre du 20 janvier 1763 au maréchal de Luxembourg, Jean-Jacques observe que, dans le Jura, « on trouve des clochers parmi des sapins, des troupeaux sur des rochers, des manufactures dans des précipices, des ateliers sur des torrents » [3]. Saint-Preux avait fait des remarques analogues lors de son voyage au Valais : « On voyait des pampres secs où l'on n'eût cherché que des ronces, écrit-il à propos de l'agriculture valaisanne, des vignes dans des terres éboulées, d'excellents fruits sur des rochers, et des champs dans des précipices. » [4] Enfin,

1. *Émile*, L. III, éd. Richard, p. 220.
2. *Les Rêveries du promeneur solitaire*, texte établi avec introduction, notes et relevé de variantes, par Henri Roddier, Paris, 1960 ; VII[e] Promenade, p. 101.
3. *Correspondance générale*, t. IX, p. 8.
4. *Nouvelle Héloïse*, I[re] Partie, lettre 23, t. II, p. 76.

même remarque au prince Beloselski, qui devient le confident de sa nostalgie du pays confédéré :

... ces clochers, lui mande Jean-Jacques, qui s'élèvent au milieu des chênes et des sapins, ces troupeaux bêlants, ces ateliers, ces fabriques, bizarrement épars sur des torrents, dans des précipices, au haut des rochers ; ces arbres vénérables, ces sources, ces prairies, ces montagnes qui m'ont vu naître, elles ne me reverront plus [1].

Constatons la persistance, chez Rousseau, tant de certaines idées que de certaines images : idées et images de sa patrie, qui l'ont accompagné tout le long de son existence et que la *Nouvelle Héloïse*, plus que nul autre ouvrage, lui permit d'exprimer.

Cette économie, intelligente et sensée, le gouvernement de Berne, dont Rousseau, à plusieurs reprises, loua « l'extrême sagesse » [2], s'applique à la mettre en pratique. C'est ainsi que Saint-Preux aime à rendre Julie attentive à l'heureuse prospérité des terres vaudoises régies par les lois de Leurs Excellences. Il lui « faisait admirer les riches et charmantes rives du Pays de Vaud, où la quantité des villes, l'innombrable foule du peuple [3], les coteaux verdoyants et parés de toutes parts forment un tableau ravissant ; où la terre partout cultivée et partout féconde offre au laboureur, au pâtre, au vigneron, le fruit assuré de leurs peines, que ne dévore point l'avide publicain ». Puis, contemplant sur la côte opposée le Chablais, pays non moins favorisé par la nature, qui n'offre pourtant qu'un spectacle de misère, Saint-Preux se plaît à comparer les deux régimes, à examiner les différents effets des deux gouvernements. C'est ainsi, dit-il à son amante,

que la terre ouvre son sein fertile et prodigue ses trésors aux heureux peuples qui la cultivent pour eux-mêmes. Elle semble sourire et s'animer au doux spectacle de la liberté ; elle aime à nourrir des hommes. Au contraire, les tristes masures, la bruyère et les ronces qui couvrent une terre à demi déserte annoncent de loin qu'un maître absent les domine et qu'elle donne à regret à des esclaves quelques maigres productions dont ils ne profitent pas [4].

1. *Correspondance générale*, t. XX, p. 313, lettre du 27 mai 1775.

2. Voir notamment *Contrat social*, livre III, chap. v : « Il importe beaucoup de régler par des lois la forme de l'élection des magistrats ; car en l'abandonnant à la volonté du prince, on ne peut éviter de tomber dans l'aristocratie héréditaire, comme il est arrivé aux Républiques de Venise et de Berne. Aussi la première est-elle depuis longtemps un état dissous ; mais la seconde se maintient par l'extrême sagesse de son Sénat : c'est une exception bien honorable et bien dangereuse. » Éd. Jouvenel, p. 269, note 1.

3. On se rappelle ce passage du *Contrat social* : « Toute chose d'ailleurs égale, le gouvernement sous lequel, sans moyens étrangers, sans naturalisations, sans colonies, les citoyens peuplent et multiplient davantage, est infailliblement le meilleur : celui sous lequel un peuple diminue et dépérit est le pire. Calculateurs, c'est maintenant votre affaire ; comptez, mesurez, comparez. » Livre III, chap. IX, p. 290.

4. IVe Partie, lettre 17, t. III, p. 280.

Toujours dans la *Nouvelle Héloïse*, Jean-Jacques, stigmatisant les mœurs parisiennes, se demande, par la bouche de la Vaudoise Julie, pourquoi dans une ville aussi opulente que l'est la capitale de la France, le bas peuple vit dans une telle indigence, tandis que la misère extrême est si rare dans son entourage à elle, « où l'on ne voit point de millionnaires ». Le roman, on le voit, ne défend pas seulement l'économie domestique ou politique de la Suisse, mais ses institutions ; et Rousseau consolide les fondements mêmes de sa philosophie.

Le caractère suisse de la *Nouvelle Héloïse* éclate jusque dans les maximes politiques exposées dans le roman. Certes, le système de l'auteur du *Contrat*, tout comme le système des petites républiques helvétiques, s'inspire de nombreuses sources, ou s'y apparente : Grotius et Pufendorf, Hobbes et Locke, Jurieu et Burlamaqui. Pourtant, c'est dans différents États confédérés que Rousseau a vu sa doctrine le plus près de sa réalisation.

Le premier principe d'une constitution selon le cœur de Jean-Jacques, — principe alors oublié quelque peu dans divers cantons à gouvernement aristocratique, — est celui de l'égalité entre tous les citoyens. Cette idée, qui forme la base de la théorie politique de Rousseau, est aussi la base de la Confédération. Celle-ci n'a pu se développer que sur le terrain de l'égalité entre citadins et paysans libres ; elle fut le germe de l'unité, de la force, de la vitalité étonnante dont la Suisse a fait preuve durant des siècles et qui la distingue de ses voisins allemands. La politique des princes souabes, par exemple, ne reposait nullement sur ce fondement. Alors que la fière ville impériale de Zürich, dès la fin du XIII^e^ siècle, se trouvait être l'alliée des bergers des *Waldstätte*, au nord du Rhin, aucune cité ne songeait, dans sa lutte contre la noblesse, à s'assurer du secours de la paysannerie. C'est pour eux seuls que les bourgeois de l'Allemagne du Sud voulaient conquérir la liberté, laquelle, évidemment, comprenait celle de pouvoir dominer les paysans. Mais réduites à leurs propres forces, les villes s'avéraient beaucoup trop faibles. Elles furent définitivement battues à Döffingen en 1388 et à Eschhorn en 1399, alors que vers ces mêmes dates, dans les cantons de Lucerne et de Glaris, à Sempach et à Näfels, bourgeois et paysans unis dans une égalité parfaite, remportaient les victoires qui allaient décider du sort du pays jusqu'à l'ère contemporaine, jusqu'à nos jours. L'histoire des peuples sis sur les deux rives du Rhin, entre Bâle et Constance, pouvait encore, vers la fin du XIII^e^ siècle,

prendre un développement parallèle : mais alors deux conceptions de la communauté s'opposèrent diamétralement, et le grand fleuve devint la frontière, en quelque sorte, de deux principes, puis de deux systèmes d'États qui ont subi des destinées bien différentes : la Suisse est le pays du *Second discours* [1].

Quelques Français le savaient. Commynes déjà, à l'occasion d'une mission diplomatique des anciennes Ligues auprès de Sa Majesté Très Chrétienne, s'étonna de voir « l'envoyé de Schwytz, ambassadeur avec les autres, en bien humble habillement, et disant son opinion comme les autres ». Le marquis d'Argens, en 1765, constatait que « la Suisse est un pays de toute égalité ». C'est ce que pensait Jean-Jacques, qui eût pleinement approuvé ces paroles d'Alexis de Tocqueville qui transposait le principe de l'égalité du plan politique sur le plan psychologique : « Il est naturel de croire que ce qui satisfait le plus les regards du créateur et conservateur des hommes, ce n'est point la prospérité singulière de quelques-uns, mais le plus grand bien-être de tous... L'égalité est moins élevée peut-être, mais elle est plus juste, et sa justice fait sa grandeur et sa beauté. » [2] La Suisse, mieux sans doute que nul autre corps politique, a réalisé cette vue de l'esprit :

> Hier herrscht kein Unterschied, den schlauer Stolz erfunden,
> Der Tugend untertan, und Laster edel macht [3].

Haller, lui aussi, avait pensé qu'il était dans les intentions de l'Etre suprême qu'un bonheur médiocre fût répandu sur la totalité des hommes et non qu'une grande somme de félicité se trouvât concentrée sur un petit nombre.

Un bonheur égal et médiocre, tel est encore le vœu que Rousseau formule pour l'humanité tout entière. L'homme de la nature n'est pas tourmenté par les désirs extravagants du civilisé. « Son imagination, dit Rousseau dans le *Deuxième Discours*, ne lui peint rien. Ses modiques besoins se trouvent si aisément sous sa main et il est si loin du degré de connaissances nécessaires pour désirer acquérir de plus grandes, qu'il ne peut avoir ni prévoyance ni curiosité [...] Son âme que rien n'agite se livre

1. Rousseau a pris copie de certains vers de Haller. Dans *L'Essai sur l'origine du Mal*, il avait pu lire le passage suivant qui a dû le frapper : « Les Hurons qui habitent les bords glacés du Mitchigans reconnaissent les droits du sang et de la justice, les Hottentots sous le Sud brûlant sentent les lois de la nature et de la sociabilité. » Éd., 1752, pp. 59-60. N'est-ce pas tout le *Deuxième Discours* en puissance ?

2. *De la démocratie en Amérique*, dans *Œuvres, papiers et correspondance*, publiées sous la direction de J. P. Mayer, Paris, 1951, t. II, pp. 337-338.

3. *Les Alpes*, 8e strophe.

au seul sentiment de son existence actuelle ». [1] Rousseau n'avait pas encore remis à Rey le manuscrit de cet ouvrage quand il s'apprêta à découvrir cet homme primitif en chair et en os : il se promena en 1754 avec Thérèse et quelques amis jusqu'aux confins de ce Valais qu'il avait traversé dix années plus tôt. Les habitants de ces régions sont-ils heureux ? Oui, mais non exactement de ce bonheur bucolique chanté par Hésiode et Homère, Virgile et Horace, Sénèque et Lucrèce, mais de celui du *Discours de l'Inégalité*. Le thème du retour à la nature, philosophes et romanciers de tous les temps l'ont développé sous toutes les latitudes. Mais ce thème comporte d'importantes variations. Le bonheur de Rousseau ? C'est à propos des Valaisans qu'il en précise la nature, et cela dans une phrase notée sans nul contexte : « Ils coulèrent ainsi des jours tranquilles sans de grands plaisirs ni de grandes peines, et les terminent enfin par une mort presque insensible, après une longue vie, ayant peu senti et très peu pensé, mais n'ayant eu que des idées justes et des sentiments droits ». [2] Exclusion de toute passion désordonnée, de toute émotion violente : contentement dans la sérénité, rêve d'un Gessner, rêve d'un Haller.

Bientôt, Jean-Jacques se met à écrire la *Nouvelle Héloïse*. Et voici que dans la *Lettre sur le Valais* on retrouve cette même conception ; une fois de plus, des Suisses, les Valaisans sont appelés à illustrer la pensée du philosophe de Genève. En effet, ces Suisses, ces Valaisans, jouissent de « cette paisible tranquillité qui les rend heureux par l'exemption des peines plutôt que par le goût des plaisirs » [3]. Voltaire, on le pense bien, n'en veut rien croire. Il proteste auprès de l'auteur : ce bonheur tout négatif ne saurait suffir à l'homme. Mais Rousseau le rassure. « Il n'y a peut-être pas dans le Haut-Valais un seul montagnard mécontent de sa vie presque automate » [4], lui avait écrit dès 1756. Un an plus tard, une gazette de Hollande notait : « On nous fait espérer une histoire du Valais par Jean-Jacques Rousseau. Quelle consolation pour notre historien, s'il trouvait dans ce pays-là [...] les restes de ce précieux état de nature dont il déplore si amèrement la perte [5]. » Bonheur, liberté, égalité : idées dont la connexion, la parfaite intrication est évidente dans tout le

1. Rousseau, *Œuvres*, éd. 1822, t. IV, p. 248.
2. Condorcet, *Mémoires sur la Révolution française*, t. I, p. 112.
3. Ire Partie, lettre 23, t. II, p. 80.
4. *Correspondance générale*, t. II, p. 309, lettre du 18 août 1756.
5. Cité par Lucien Lathion, *Jean-Jacques Rousseau et le Valais*, Lausanne 1953, pp. 199-200.

système du célèbre citoyen. Et si les hommes ne sont pas heureux, c'est parce qu'ils vivent sous le régime de l'inégalité :

> La première source du mal, déclare-t-il au roi de Pologne, est l'inégalité : de l'inégalité sont venues les richesses ; car ces mots de pauvre et de riche sont relatifs, et partout où les hommes seront égaux il n'y aura ni riches ni pauvres. Des richesses sont nés le luxe et l'oisiveté ; du luxe sont venus les beaux arts, et de l'oisiveté les sciences [1].

Mais les sciences et les arts, précisément, détruisent infailliblement le bonheur primitif de l'homme de la nature.

Égalité sur toute la ligne, égalité surtout entre l'homme de la ville et l'homme de la campagne : idée foncièrement suisse. En France, — Rousseau avait cru le constater, — l'un est heureux, l'autre ne l'est point, le premier est libre, le second esclave. Il est un petit événement qui mit le citadin, le citoyen de Genève en face d'un paysan français. Rousseau vient de quitter le service du colonel Godard à Paris et reprend le chemin de la Savoie, le chemin de la maison, pour aller conter ses mésaventures de précepteur inexpérimenté à M^me^ de Warens. Il est à pied, il s'égare et se décide à aller demander sa route dans une ferme toute proche. Il a faim, il est harassé de fatigue. « Je croyais, remarque-t-il, que c'était comme à Genève ou en Suisse, où les habitants à leur aise sont en état d'exercer l'hospitalité. » Il pria donc le fermier de lui donner à dîner, lui proposant de payer son écot. Mais l'homme ne lui offrit que du lait écrémé et un gros pain d'orge. Voilà qui ne suffisait pas à restaurer notre pèlerin. Cependant, la conversation allant son train, la confiance naissait. Le paysan en vint à ouvrir une trappe à côté de la cuisine, disparut et revint au bout d'un instant ; et Jean-Jacques de faire un excellent repas avec du pain bis de pur forment, du jambon et du vin. Son hôte « prononça en frémissant ces mots terribles de commis et de rat-de-cave », et lui fit entendre « qu'il cachait son vin à cause des aides, qu'il cachait son pain à cause de la taille et qu'il serait un homme perdu si l'on pouvait se douter qu'il ne mourût pas de faim ».

Et voici l'effet que le petit incident produisit sur le voyageur : « Tout ce que [le paysan] me dit à ce sujet et dont je n'avais pas la moindre idée me fit une impression qui ne s'effacera jamais. Ce fut là le germe de cette haine inextinguible qui se développa depuis dans mon cœur contre les vexations qu'éprouve le mal-

1. *Réponse au Roi de Pologne, duc de Lorraine, sur la réfutation faite par ce prince de son* Discours. *Œuvres*, éd. 1822, t. IV, p. 92.

heureux peuple contre ses oppresseurs ». [1] Déjà Helvétius l'avait noté : « Un paysan suisse est plus à l'aise qu'un paysan français. » [2] C'est que le Confédéré n'est pas taillable et corvéable à merci, et Rousseau veut que nul homme ne le soit. Les fruits que la nature a prodigués à sa contrée lui appartiendront en propre. Sa République repose sur le principe de l'égalité, fondement de toute justice sociale. Certes, la Suisse n'a pas toujours été exempte, à travers les siècles, des préjugés du rang et de l'esprit de classe. Mais jamais l'inégalité parmi les hommes n'y a pris les mêmes proportions que chez la plupart des autres peuples civilisés. La Confédération demeure le pays dont la législation et les institutions serviront de modèle, dans la pensée de Rousseau, aux autres nations.

C'est dans cet ordre d'idées que se meut le lecteur de la *Nouvelle Héloïse*. Le modeste hobereau de Clarens lui est présenté comme une sorte de paterfamilias, valet avec ses valets. Quelles charmantes vendanges que celles que Rousseau décrit dans son roman.

> Tout vit dans la plus grande familiarité, dit-il ; tout le monde est égal, et personne ne s'oublie. Les dames sont sans airs, les paysannes sont décentes, les hommes badins et non grossiers... On ne revient point ensuite faire chez soi les messieurs ; on passe aux vignes toute la journée. On dîne avec les paysans et à leur heure, aussi bien qu'on travaille avec eux. On mange avec appétit leur soupe un peu grossière, mais bonne, saine, et chargée d'excellents légumes. On ne rit point orgueilleusement de leur air gauche et de leurs compliments rustauds [3].

Un tel peuple doit être heureux. L'on revient à cette préoccupation majeure de Rousseau.

Un an après la publication de la *Nouvelle Héloïse*, on fondait à Berne la *Société des Citoyens*, dont le but, précisément, était de promouvoir le bonheur des peuples. Et en cette même année 1762, elle organise un concours. Une des questions au choix des concurrents était celle-ci : « Quel peuple a jamais été le plus heureux. » On se souvenait fort bien à Berne que des circonstances toutes semblables avaient été naguère à l'origine du *Discours sur les sciences et les arts*. Le sujet proposé par la jeune société pouvait donc aussi bien que celui de l'Académie de Dijon inspirer Rousseau. Aussi Vincent-Bernard de Tscharner, alors

1. *Confessions*, livre IV, pp. 163-164. A comparer avec ce passage de la *Nouvelle Héloïse*, où Rousseau, après avoir peint la vie de la campagne s'exprime ainsi : « J'avoue que la misère qui couvre les champs en certains pays où le publicain dévore les fruits de la terre, l'âpre avidité d'un fermier [des impôts] avare, l'inflexible rigueur d'un maître inhumain ôtent beaucoup d'attrait à ces tableaux ». V^e Partie, lettre 7, t. IV, p. 129.
2. *De l'esprit*, 3 vol., Amsterdam, 1758, t. I, p. 54.
3. *Nouvelle Héloïse*, V^e Partie, lettre 7, t. IV, pp. 135-136.

secrétaire de l'association, suggère-t-il à l'ermite de Montmorency de composer un mémoire. Dans sa lettre du 29 avril, Jean-Jacques, sans formuler de promesse expresse, manifeste pour ce projet beaucoup de sympathie. « Sans aspirer aux prix donnés par votre munificence, j'en trouverai toujours un très grand dans l'honneur de votre estime, et si vous me jugez digne de votre correspondance, je ne refuse point de l'entretenir autant que mon état, ma retraite et mes lumières pourront le permettre » [1]. Rousseau, on le voit, accepte la charge, en quelque sorte, de membre correspondant. Bien plus, ce mémoire, il l'a bel et bien commencé. L'écrit assez peu connu, s'intitule « Du bonheur public » [2] et débute par ces mots : « Vous demandez, Messieurs, quel peuple a jamais été le plus heureux ». La réponse ? Sans qu'il le nomme, c'est le peuple suisse. Pourquoi ? Parce que ce peuple a largement réalisé l'idéal de félicité préconisé dans toute l'œuvre de Rousseau, et notamment dans la *Nouvelle Héloïse.*

* * *

Par son roman Jean-Jacques manifeste son caractère de Genevois et de Suisse, et aussi son tempérament calviniste. Bien qu'il mérite éminemment ces attributs, on se méfiera de toute classification rigide. En effet, la personnalité de Rousseau, comme le dit fort pertinemment M. Basil Munteano, « apparaît trop complexe pour se couler, sans perdre l'essentiel de son caractère singulier, dans le moule d'une catégorie nationale ou religieuse » [3]. Sur un autre plan, ces catégories fournissent, néanmoins, un élément important à l'interprétation de son œuvre. Certes, on ne le dira jamais assez : un génie ne se laisse pas enchâsser dans une étroite gangue explicative, ne se laisse point ramener à quelques formules générales. En vain s'efforcerait-on ici, d'employer des méthodes d'anatomiste et des recettes de logicien : le génie, on le circonscrit, on ne le pénètre pas. La *Nouvelle Héloïse*, dont le caractère autobiographique est évident, permet de corser une telle circonscription. Toute la personnalité de Jean-Jacques, mais aussi toute sa doctrine s'y mirent. Or, les

1. *Correspondance générale*, t. VII, p. 204.
2. Archives de la Ville de Neuchâtel, fonds Rousseau, n° 7843, publié par Vaughan, *op. cit.*, t. II, p. 325, et ss. Cette question a longuement été débattue dans le *Mercure suisse* de l'époque.
3. *La Solitude de Rousseau*, dans *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, t. XXXI, 1946-49, pp. 79-168 ; cf. p. 89.

erreurs d'exégèse ont presque toujours pour origine une erreur sur l'homme. Ici, c'est l'homme et sa pensée qui se confrontent et se complètent.

Par la *Nouvelle Héloïse*, Rousseau entend illustrer les heureux effets de son système dans le domaine de l'éducation et de la morale aussi bien que dans celui de l'économie et de la politique. Mais, dans ce roman, objectera-t-on, l'on voit une face seulement de ce *Janus bifrons*, ou *quadrifrons*, qu'est Jean-Jacques, s'il est vrai qu'on arrive à réduire à l'unité une doctrine qui depuis deux siècles occupe ou passionne la critique. Au visage monstrueux de celui auquel on a fait porter la responsabilité du cataclysme révolutionnaire, de celui qui n'a ni sens social ni sens moral, s'oppose dans l'*Héloïse* celui du peintre du Léman et du Valais, celui qui entrevoyait à travers ses conceptions de Genevois et de Suisse le bonheur de l'humanité, de l'ami de la nature qui préférait une maison rustique au fatras de la vie mondaine, du citoyen dont la sensibilité patriotique débordait quand, laissant derrière lui une terre d'exil, il pleurait en apercevant de loin son pays bien-aimé. Et cette seconde image, nous croyons qu'elle figure davantage que toute autre, le vrai, l'authentique Rousseau.

D'autre part, il y a incontestablement dans ce « promeneur solitaire » et sensible l'être de génie dont on ne cessera, sans doute, de discuter la pensée et l'influence. Mais n'est-ce pas le propre du génie d'être incompris et d'être un signe de contradiction ? Il appartenait à Rousseau — et cela notamment en raison de la position centrale incomparable de sa petite patrie, — de s'ouvrir aux grands problèmes sans cesse remis en question. Et ces remises en question marquent bien, semble-t-il, l'aurore des évolutions inéluctables qui bouleversent le monde et sont la loi même de son constant devenir.

François Jost.

LA POÉSIE FRANÇAISE DANS

L'ESTHÉTIQUE DE L. A. MURATORI

L'abbé Lodovico Antonio Muratori a inscrit son nom dans l'histoire de l'érudition grâce à cette entreprise gigantesque que furent les *Rerum Italicarum Scriptores*, vaste fresque de l'Italie du VI^e^ au XVI^e^ siècle, dont le dernier des 28 volumes qu'elle compta parut en 1751. Non moins importants furent les six volumes de ses *Antiquitates italicae medii aevi* et ses *Annali d'Italia*. Ces titres de gloire nous rappellent opportunément que Muratori était d'abord un érudit, et un érudit chrétien, enflammé d'un zèle égal pour sa religion et pour sa patrie. Et c'est précisément cette *carità di patria* qui l'a détourné pour un temps de ses études austères pour défendre l'honneur des lettres italiennes entaché par les critiques répétées des Aristarques d'Outremont. Il y fut encouragé par l'exemple de ses amis, d'Apostolo Zeno en particulier, qui n'avaient pas tardé à réagir contre le mépris outrageant dont le P. Rapin, le P. Bouhours et quelques autres avaient accablé la poésie italienne [1]. En prenant position dans cette querelle, Muratori fut obligé de réfléchir sur la poésie qu'il n'avait appréciée jusque là qu'en homme de goût. Le traité *Della perfetta Poesia italiana* mis en chantier dès 1699, achevé certainement en 1703, et publié à Modène en 1706, fut le résultat de cette réflexion.

Ce traité connaît depuis quelques années déjà un regain d'intérêt dû à la tentative de revalorisation de la part des critiques italiens de la célèbre Académie de l'Arcadie qui vit le jour à Rome en 1690. Un des buts de cette Académie était, on le sait, la restauration du bon goût corrompu par le marinisme.

1. Cf. F. Foffano, *Una polemica letteraria nel Settecento*, in *Ricerche letteraria*, Livorno, 1897, pp. 315-32 ; A. Boeri, *Una contesa letteraria franco-italiana nel secolo XVIII*, Palermo, 1900 ; A. Galletti, *Le teorie drammatiche e le tragedie in Italia nel secolo XVIII*, Cremona, 1901, cap. I ; G. Toffanin, *L'eredità del Rinascimento in Arcadia*, Bologna, Zanichelli, 1923.

... Mais, après la moitié du siècle dernier [écrit à ce propos Muratori], l'Italie a peu à peu commencé à ouvrir les yeux et à sortir du lourd sommeil dans lequel elle était ensevelie depuis si longtemps. La reine Christine de Suède, redonnant courage à Rome aux Muses italiennes, fut en partie cause que l'on rouvrit l'école de Pétrarque et que l'on commença à goûter chez beaucoup la beauté des pensées naturelles, et à travailler d'après le Vrai : à cette œuvre a coopéré grandement par la suite la noble assemblée de l'Arcadie [1].

Muratori donnait ainsi sa caution à l'Académie romaine et apparaissait aux yeux de tous comme l'un de ses principaux théoriciens. C'est sur l'originalité de cette théorie que l'on discute encore aujourd'hui. Les uns considèrent qu'il reste trop attaché à l'intellectualisme pour apporter une contribution vraiment neuve à l'histoire de l'esthétique [2] ; d'autres, au contraire, lui attribuent le mérite d'avoir, pour la première fois, « établi en des termes dépourvus d'ambiguïté que l'imagination était le facteur essentiel de la création artistique » [3]. Aucun, à notre connaissance [4], n'a montré la place occupée par la poésie française dans son esthétique. Son traité est pourtant né de la confrontation de la poésie italienne avec la poésie française dont il a une large connaissance. S'il est vrai que son argumentation est le plus souvent étayée par des exemples italiens, il reste que les critiques formulées à l'encontre de la poésie française ne laissent pas d'être intéressantes, car elles permettent de situer sa position avec plus de précision.

Que Muratori ait d'abord un but polémique, les premières pages de sa *Perfetta Poesia* nous le disent clairement : « Mon désir, écrit-il, tend surtout à la gloire, au profit et aussi à la défense de la poésie italienne, calomniée par quelques-uns et pas encore bien entendue et goûtée par d'autres. » [5] Pour défendre, il faut attaquer ; pour élever, il faut abaisser. La poésie française souffrira donc de cet examen « sans passion », non pas que son ouvrage soit une entreprise de démolition systématique, mais parce qu'il est plus une critique des défauts que des beautés. La polémique reste cependant dans l'intention et non dans le ton, car Muratori ne se départit jamais de son calme. Même au plus chaud du débat, il garde sa dignité de grave ecclésias-

1. *Della perfetta Poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni* da L. A. Muratori, Arezzo, Michele Bellotti stampatore, MDCCLXIX, lib. I, cap. III, p. 25.
2. Cf. L. Bimbi, *La « poetica » di L. A. Muratori*, in *La Rassegna*, febb. 1927, pp. 1-22.
3. Cf. J. G. Robertson, *Studies on the Genesis of Romantic theory in the 18 th cent.*, Cambridge University Press, 1923, p. 94.
4. M. Fubini, toutefois, y fait allusion dans son ouvrage *Dal Muratori al Baretti*, Macri, 1946, pp. 27-28.
5. *Perf. Poes.*, lib. I, cap. II, p. 6.

tique et de magister courtois, car il a un autre but qui dépasse celui de la simple polémique : être utile aux poètes en leur enseignant le bon goût, « sans lequel on ne peut devenir poète parfait, et grâce auquel seulement on doit espérer de pouvoir bien juger, ou goûter la perfection des œuvres d'autrui, et aussi condamner par une juste censure les erreurs des autres » (*ibid.*, II, 5). C'est là l'originalité que revendique personnellement Muratori dont le traité a cet avantage sur ceux qui l'ont précédé de rendre raison du goût de son auteur.

Notre érudit abbé n'est animé par aucun sentiment de rancœur à l'égard de nos critiques. S'ils ont péché, pense-t-il, c'est par ignorance. Aussi se doit-il, dès les premiers chapitres, de les désabuser en brossant un rapide tableau de la poésie italienne des origines jusqu'à l'époque contemporaine. Cet exposé lui permet de conclure que la poésie italienne est une des plus glorieuses et que les poètes italiens ont toujours suivi le bon goût, car s'il leur est arrivé de s'égarer « hors du droit sentier, cette mésaventure n'a pas été le fait de l'Italie tout entière » (*ibid.*, III, 26). En outre et surtout, depuis maintes années, on a « repris partout le bon goût de la poésie ». « Il est donc quelque peu étrange, conclut-il, que de nos jours quelques écrivains se soient mis à flétrir et à bafouer le goût des Italiens, sans peut-être bien savoir l'histoire poétique et connaître tous les hommes de mérite qui ont écrit en notre langue. » Et Muratori de citer quelques passages types de ces écrivains, comme pour indiquer les différents thèmes de sa discussion. C'est le P. Bouhours qui, dans *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, affirme que « les poètes italiens ne sont guère naturels ; ils fardent tout » ; c'est le P. Rapin qui, dans ses *Réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie*, décide : « C'est le vice ordinaire des Espagnols et des Italiens, qui cherchent toujours à dire les choses trop finement » ; c'est Boileau qui, dans son *Art poétique*, parle des « faux brillants » de l'Italie ; c'est, enfin, Fontenelle qui, dans son *Discours sur la nature de l'églogue*, souscrit au jugement des précédents, de Baillet, de Saint-Evremont et de quelques autres encore : « Pour les auteurs italiens, déclare-t-il, ils sont toujours si remplis de pointes, et de fausses pensées, qu'il semble qu'on doive leur passer ce style comme leur langue naturelle. »

On voit, à l'énoncé de ces jugements, ce qui choque tout particulièrement Muratori : la tendance à généraliser, commune à nos critiques. Il leur reproche d'avoir jugé avec passion, donc avec injustice, et d'avoir cru ou laissé croire que, parce que

Marini était un auteur extravagant à force de recherches stylistiques, toute la poésie italienne était remplie de pointes et de concetti. Il ne s'agit pas d'une querelle de goût, même si le problème du goût est posé. Moins hardi que notre abbé Du Bos, Muratori n'arrive pas à la notion de la relativité du Beau. Aussi à aucun moment ne lui vient-il à l'esprit que le P. Bouhours, dont il révère la renommée et vénère l'esprit [1], ou Boileau, qu'il admire sincèrement [2], aient un goût différent du sien. En fait, le P. Bouhours et Muratori se sont heurtés en travaillant dans le même sens. L'un et l'autre ont élaboré une doctrine du Beau en réaction contre un ennemi commun : le marinisme ou, d'une façon plus générale, ce que nous appelons aujourd'hui le baroque. Tous deux sont en dernier ressort des théoriciens du classicisme qu'ils définissent par opposition à la poésie baroque. Est-il besoin de rappeler que, dans *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, le P. Bouhours a fait du personnage d'Eudoxe le porte-parole du classicisme tandis que Philante était celui du baroque ? A l'origine, il n'y avait donc rien qui pût séparer les deux hommes. Seul l'orgueil national a fait revendiquer au P. Bouhours l'esprit classique comme quelque chose de spécifiquement français et considérer la poésie baroque comme quelque chose de spécifiquement italien ou espagnol, enveloppant dans un même mépris le Tasse, Marino, Gongora et Gracian.

Muratori commence sa plaidoirie en examinant d'abord le problème du marinisme. Il fait remarquer en premier lieu que le mauvais goût baroque n'a pas été un phénomène propre à l'Italie : « Ce déluge, écrit-il, fut général en Europe, et ni la France, l'Espagne, ni l'Allemagne n'en furent exemptes, car on a vu au même moment toutes ces provinces submergées par la crue des faux concetti. Boileau, au Chant II de son *Art poétique*, nous donne de cela un bon témoignage pour la France. De même, Furetière atteste que le règne de Louis XIII fut aussi pour les Français le règne du mauvais goût, des équivoques, des concetti subtils et stupides. » [3] Il est faux de prétendre que la France est redevable de ce mauvais goût à l'Italie, car c'est Lope de Vega qui en a été le promoteur. Marino lui-même a vécu et écrit longtemps en France où, bien avant lui, on avait apprécié et employé « les allitérations, les jeux de mots et les concetti sub-

1. *Ibidem*, Introduction, p. VIII : « ... poichè io liberamente protesto di venerar la fama e di riverir l'ingegno non solo di lui... ».
2. *Ibidem*, lib. II, cap. XI, p. 412 : « ... il signor Boileau, scrittore per altro di gusto, e giudizio purgatissimo ».
3. *Ibidem*, lib. I, cap. III, p. 29.

tils et raffinés », comme le prouvent les poésies de Marot, Du Bellay, Du Bartas, Desportes, Ronsard, Brébeuf et, plus récemment encore, celles de Cérisy, de Théophile, du P. Le Moine, de Rotrou, de Quinault et de bien d'autres. Muratori n'ignore pas que ces poètes, naguère « idoles de leur nation », sont maintenant condamnés, mais les Italiens ne sont pas moins sévères pour leurs écrivains du siècle dernier qui ne compte pas de poètes d'un goût aussi « exquis » que celui de Racine, Boileau, Fontenelle et même Pierre Corneille, « homme d'esprit très fécond et de qualités extraordinaires, bien qu'il ne soit pas, comme ces derniers, correct, délicat et judicieux et bien qu'il se laisse parfois transporter par sa fécondité au delà des limites du convenable, apparaissant maintes fois plutôt comme un déclamateur que comme un compositeur de tragédies » [1]. Seulement il a fallu attendre le XVII[e] siècle pour voir éclore de semblables talents, alors que la poésie avait depuis longtemps fait une entrée éclatante en Italie avec Dante et surtout avec Pétrarque. Aussi l'Italie peut-elle à bon droit revendiquer non seulement la primauté, mais la priorité.

De cette démonstration nous retiendrons deux affirmations importantes : à savoir, d'une part, que la poésie baroque est née en Espagne, d'autre part, qu'elle a été un phénomène général. Il n'est pas dans notre intention de discuter ici le bien-fondé de la première affirmation. La seconde, par contre, nous intéresse directement puisqu'en choisissant des exemples de mauvais goût dans la littérature française, Muratori se trouve être un des premiers critiques de la poésie baroque française. La plupart de ses arguments ne seront d'ailleurs pas différents de ceux du P. Bouhours dont il partageait les préjugés à l'égard de ce genre de poésie. On a fait justement observer que si dans les écrits théoriques l'opposition baroque-classicisme est nettement tranchée, par contre, dans les œuvres, « le partage des eaux ne se fait pas toujours avec netteté » [2]. De cette imprécision Muratori tirera donc avantage pour montrer que nos grands écrivains ne sont pas exempts des défauts que l'on impute à la poésie italienne.

Cependant, Muratori n'entreprend pas une critique systématique de la poésie française. Ce n'est pas elle qui ordonne la distribution des différents chapitres à l'intérieur du traité. Muratori ne fait appel à elle qu'à titre d'exemple. Son ouvrage a

1. *Ibidem*, p. 31.
2. J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, J. Corti, 1953, p. 245.

une logique qui lui est propre et qu'il faut retrouver pour comprendre le sens des critiques qu'il adresse à la poésie baroque française.

Muratori pose en principe que « les âmes en pèlerinage dans le monde sont continuellement en mouvement pour comprendre le Vrai, et pour obtenir le Bien » [1]. Dans cette entreprise, notre intelligence est aidée par toutes les sciences et par tous les arts. La reine des sciences est la théologie, qui nous révèle les vertus surnaturelles et la raison de toutes choses. Immédiatement après vient la philosophie morale, qui comprend « la politique, ou art de gouverner les peuples, l'Économie, ou art de gouverner la famille, la Science des mœurs ou art de se bien gouverner soi-même ». La philosophie morale a deux filles, la Rhétorique et l'Histoire, car toutes deux tendent à l'instruction des hommes. Quant à la poésie, elle participe à la fois de l'histoire et de la rhétorique. Elle vient après la philosophie morale, dont elle est aussi la fille. Mieux : elle n'est pas autre chose que la philosophie morale « embellie et vêtue d'un habit plus attrayant ». Il s'ensuit que « selon le sentiment commun des sages, le poète par la bonne imitation doit être utile et plaire » [2]. La bonne imitation, nous le verrons, est celle de la nature.

Le bon goût n'étant pas autre chose que la faculté de discerner le Beau et le Bon d'un ouvrage [3], Muratori va nous expliquer maintenant ce qu'il entend par Beau poétique. Il distingue deux sortes de beautés, les beautés corporelles, qui tombent sous les sens de l'ouïe et de la vue, et les beautés incorporelles, qui sont appréciées par notre seule intelligence. Ces dernières se divisent à leur tour en deux catégories, la première étant fondée sur le Vrai, la seconde sur le Bon, car « le Vrai et le Bon sont les deux fins dernières auxquelles naturellement et toujours tendent les désirs de notre intelligence et de notre volonté » [4]. Or, ces deux appétits n'ont de repos que dans la jouissance de la vision de Dieu, « c'est-à-dire la béatitude, où sont réunis le Vrai suprême et le Bon suprême ». Mais notre corps fait obstacle à cette envolée vers Dieu. Aussi Dieu a-t-il voulu « par la Beauté contenue dans le Vrai et dans le Bon aider le plus possible l'admiration naturelle de notre âme. Comme elle éprouve du plaisir à considérer

1. *Perf. Poesia*, lib. I, cap. IV, p. 33.
2. *Ibidem*, p. 37.
3. *Ibidem*, lib. I, cap. V, p. 46 : « ... usiamo il vocabolo di buon gusto, per significare quell'intendere, e distinguere il Buono, e il Bello de'componimenti poetici, anzi di tutte l'altre scienze, ed arti, ed azioni umane ».
4. *Ibidem*, lib. I, cap. VI, p. 52.

et à embrasser le Beau, elle se meut volontiers et avec plus de courage à rechercher ce même Vrai et ce même Bon auquel le Beau est réuni ». Ainsi, quand Muratori affirme que la poésie doit plaire, nous voyons qu'il s'agit d'un plaisir esthétique fondé sur le Vrai : « le plaisir, écrit-il, est produit par le Beau poétique fondé sur le Vrai ; et l'utilité est produite par le Bon uni au Vrai »[1]. Ce Vrai propre à la poésie est celui qui, « dans les trois mondes, ou règnes de la Nature, peut être peint, imité et représenté par des images aux yeux de l'intelligence humaine ». C'est là, en quelque sorte, une supériorité de la poésie sur les autres sciences qui, elles aussi, cherchent le Vrai, ou plutôt une seule catégorie du Vrai. En outre et surtout, « la poésie se distingue des sciences par le but. Les sciences considèrent le Vrai pour le savoir, pour le comprendre ; et la poésie le considère pour l'imiter et le peindre. Celles-là cherchent à connaître, et celles-ci à représenter le Vrai » (*ibid.*, p. 58). La poésie est donc essentiellement un art d'imitation et de représentation ; la poésie est une peinture, celle du Beau, qui n'est autre que le Vrai, qui devient utile quand il s'accompagne du Bon.

Il reste à définir en quoi consiste le Beau poétique. Il réside dans « la nouveauté et dans le surprenant qui provient des vérités représentées par le poète »[2]. Autrement dit le rôle du poète est de nous offrir des vérités nouvelles ou des vérités banales auxquelles son art aura donné un aspect nouveau. C'est à l'esprit *(ingegno)* et à l'imagination *(fantasia)* qu'il appartient de trouver ces nouveautés : « Un esprit vaste, heureux et aiguisé ; une imagination rapide, claire et féconde, sont les deux fournisseurs et dispensateurs de la nouveauté, de l'émerveillement et du plaisir. » Il y faut encore ajouter « le Jugement *(Giudizio)*, qui est la puissance maîtresse et siège comme le gouverneur des deux autres ; alors nous aurons toute la perfection des dons nécessaires pour devenir grand poète ». Les deux premières puissances trouvent ; la troisième sélectionne. « L'imagination et l'esprit sont ceux qui voyagent, découvrant les différents pays, apportent les riches marchandises. Mais le jugement est la boussole, qui les guide sur leur route, afin qu'ils ne heurtent pas quelques écueils, qu'ils n'allongent pas trop le voyage et ter-

1. *Ibidem*, p. 57. — Ailleurs, il avait affirmé : « E dico, che il Bello dilettante, e movente con soavità l'umano intelletto, altro non è, se non un lume, e un aspetto risplendente del Vero ». (p. 55) Et plus loin : « Secondo il sistema della Natura umana, non può dilettarsi l'intelletto nostro, se non dalla cognizion del Vero, o dalla simiglianza, e sembianza del Vero. » (p. 57)

2. *Ibidem*, lib. I, cap. VII, p. 62

minent heureusement l'entreprise commencée »[1]. Après avoir défini les buts de la poésie et déterminé les facultés nécessaires au poète, Muratori va traiter séparément de ces trois « puissances ». C'est là que nous retrouvons les poètes français qui ont fait un mauvais usage de leur esprit, de leur imagination ou de leur jugement.

Le premier de ces poètes à servir d'exemple de mauvais goût, c'est Ronsard, qui s'adresse à son verre en ces termes :

> ... Par épreuve je croy,
> Que Bacchus fut jadis lavé dans toy,
> Lorsque sa mère atteinte de la foudre,
> En avorta plein de sang et de poudre ;
> Et que dès lors quelque reste du feu
> Te demeura ; car quiconques a beu
> Un coup dans toy, tout le temps de sa vie
> Plus il reboit, plus il a de boire envie...

« Je ne sais retrouver, dis-je, écrit Muratori, un fondement suffisant, pour qu'une telle image apparaisse vraie, ou vraisemblable à l'imagination, et par conséquent pour qu'elle nous semble pleinement belle ; car on imagine mal qu'un verre puisse servir à laver un nouveau-né ou recevoir le produit d'un avortement et cette action n'est pas assez noble et décente pour être rappelée »[2]. C'est l'imagination du poète qui a créé cette image extravagante, mais le jugement n'a pas rempli son rôle de sélectionneur. Une imagination débridée est le propre des fous, des frénétiques, des rêveurs, des hypocondres, alors que « l'imagination des poètes de talent n'agit pas d'une façon aussi souveraine, ni ne méprise la bride de l'intelligence, car leurs images ne sont pas semblables à celles des fous, des frénétiques et des endormis, mais sont dotées d'harmonie, d'ordre, de beauté » (*ibid.*, p. 190). Le jugement ne doit laisser passer que les images vraies ou à tout le moins vraisemblables aux yeux de l'imagination. « Et nous appelons vrai, ou vraisemblable selon l'imagination ce qui naturellement et probablement se présente comme vrai à cette puissance capricieuse, bien que ce soit reconnu ensuite comme faux par l'intelligence, si elle le considère droitement » (*ibid.*, p. 192). Il suffit en somme que la vérité de ces images soit attestée par les sens, l'opinion du vulgaire, les relations des historiens ou la force du sentiment qui domine le poète.

Cette exigence du vraisemblable n'est pas nouvelle. Sans

1. *Ibidem*, pp. 68-69.
2. *Ibidem*, lib. I, cap. XVIII, p. 203.

vouloir remonter jusqu'à Aristote, on sait que Racine [1] et Boileau [2] pensaient, eux aussi, que l'esprit n'était pas ému par ce qu'il ne croyait pas. Mais Muratori élargit considérablement les limites de la vraisemblance en faisant juge en cette matière non plus la raison mais l'imagination. Il justifiait par là les audaces de la poésie épique italienne, qui heurtaient tant nos théoriciens. En fait, à lire les exemples qu'il nous donne, nous nous apercevons rapidement que les audaces permises ne sont pas grandes. Il ne pouvait d'ailleurs en être autrement si l'on songe qu'il faisait de l'esprit *(ingegno)* une puissance créatrice égale à l'imagination et qu'il subordonnait l'une et l'autre au jugement. A ces deux puissances créatrices différentes correspondront donc deux sortes d'images, les images *fantastiche* et les images intellectuelles. A la première catégorie appartenait l'image du poème de Ronsard dont nous avons parlé, image condamnée par Muratori parce que le jugement n'a pas mis son estampille de qualité sur cette production de la folle du logis.

Notre théoricien reconnaît cependant que la violence de la passion peut entraîner l'imagination du poète à créer des images audacieuses, qui n'en sont pas moins belles, « car elles expliquent à merveille la violence du sentiment ; et cette violence sert de fondement à l'imagination pour les croire vraies, ou vraisemblables » [3]. Ajoutons aussi que ces images sont belles « parce qu'elles ne perdent jamais de vue la nature ». Elles naissent dans des moments exceptionnels, quand le poète s'abandonne à une sorte de délire, auquel Muratori donne le nom de *Estasi*, *Rapimenti* ou *Ratti della fantasia*, extases sans grande puissance, à en juger d'après les poèmes d'Annibal Caro, ou de Pétrarque, cités en exemple. Il est néanmoins difficile au poète de se maintenir longtemps à un tel degré d'exaltation. C'est ce qui explique la rareté de ces images, dont il ne cite aucun cas chez les poètes français. Au contraire, Racine lui fournit un exemple d'une autre espèce de mouvement oratoire, qu'il appelle vol poétique et qui se produit « quand les poètes remplissent leur imagination de quelque sentiment vigoureux et en l'agitant fortement courent par la pensée d'images en images très lointaines et différentes, sans garder l'ordre et l'union qu'une imagination calme et réglée par les brides de l'intelligence a coutume ordinairement d'em-

1. Cf. Racine, *Préface* de *Bérénice*.
2. Cf. Boileau, *Art poétique*, III, 47-50.
3. *Perf. Poesia*, lib. I, cap. xix, p. 206.

ployer » (*ibid.*, p. 211). Ainsi, quand Iphigénie, après avoir reçu de son père l'ordre de ne plus revoir Achille et de le haïr, s'écrie : « Dieux plus doux ! vous n'avez demandé que ma vie », Muratori commente : « Il ne pouvait d'une façon plus vive et ingénieuse expliquer la violence de l'amour qu'Iphigénie portait à Achille, ni lui dire avec plus de grâce, qu'elle estimait un plus dur parti de ne pas aimer Achille, que de devoir rester sans vie, et que son père était plus cruel que les dieux mêmes » (*ibid.*, p. 214). L'envol de l'imagination en l'occurrence n'a pas été très audacieux puisqu'il a abouti à la création d'une litote, figure de rhétorique qui donne à l'expression des idées ou des sentiments le tour inattendu, hors de l'ordre logique, dont parle Muratori. Sa définition des vols poétiques nous autorisait à attendre davantage.

Ces images naissent, nous l'avons vu, quand le poète est ébranlé par quelque sentiment violent, plaisir ou douleur. Or il arrive qu'emporté par son imagination il fasse d'une seule image un poème entier. Il s'agit alors de ce que Muratori appelle des *immagini distese, o continuate* [1], autrement dit des métaphores filées. Contrairement à ce que nous pourrions croire, notre théoricien ne condamne pas ce genre d'image. Le poème de Lemene, *Amor percosso*, qu'il cite, nous montre que la restauration du bon goût souffrait encore bien des compromis. Ce poème où dialoguent Philis, Amour et Vénus, autorisait par avance toutes les *pastorellerie* des poètes arcadiens. Pour que le poème soit viable, il suffit que la métaphore, ou l'allégorie, soit unique ; « il faut continuer avec la même coupe de gaze, afin que la robe ne soit pas chamarrée, comme les habits des bouffons » (*ibid.*, p. 240). Ainsi, quand Malherbe, dans une des stances qui commencent par *Philis, qui me voit...*, en vient à écrire :

> Que je ne fusse misérable,
> Que pour être dans sa prison.
> Mon mal ne m'étonneroit gueres,
> Et les herbes les plus vulgaires
> M'en donneroient la guerison.

Muratori remarque : « Le mal métaphorique de la prison ne pouvait ni ne devait se guérir par un sirop. » Les deux métaphores se chevauchent et nuisent à la clarté de l'ensemble, mais prises en elles-mêmes elles satisfont à la vérité. Aussi n'est-ce là qu'un moindre défaut.

Muratori est beaucoup plus sévère quand la vérité de l'image est elle-même mise en cause, car la vérité est le fondement du

1. *Ibidem*, lib. I, cap. XXI, p. 226.

Beau. Cette vérité, nous l'avons vu, doit, pour plaire, recevoir le condiment de la nouveauté ou du surprenant, ce qui n'est pas facile. Aussi quelques-uns se sont-ils contentés de nous donner seulement l'apparence du merveilleux, engendrant ainsi la confusion entre l'être et le paraître. « Voilà, écrit-il, l'origine du règne des concetti, des subtilités et des ingéniosités, des équivoques et des mots d'esprit et des autres images qui, en apparence, contiennent l'étonnant *(meraviglioso)*, mais en substance et intérieurement en sont bien souvent privés, car il leur manque le Vrai interne, sur lequel est fondée la vraie Beauté des images » [1]. C'est Marino qui, en Italie, est le responsable de cette « peste littéraire » qui a infecté la France elle-même comme en témoigne ce sonnet du Père Le Moyne sur un tableau où l'on voit Clélie et les Romaines passer le Tibre à la nage :

Ne craignez pas la Mort, fugitives Beautez :
Devant vous de respect ses traits sont arrêtez ;
Et ces eaux de vos feux vont être consumées.

Sans tout ce charme encor ne pourriez vous perir :
Du pinceau de Vignon vous etes animées,
Et tout ce qu'il anime, est exempt de mourir.

« Voilà ce qu'on peut appeler, écrit Muratori, un mélange de réflexions fondées sur le faux » (*ibid.*, p. 291). Ce feu, fait-il observer, qui devait consumer les eaux du fleuve, n'est autre que le courage de Clélie et de ses compagnes, mais ce courage ne leur aurait été en fait d'aucune utilité si elles n'avaient pas su nager. La raison donnée par le poète est donc une raison frivole et par conséquent dépourvue d'attrait.

D'autre part, même si, à l'origine, la métaphore repose sur le vrai, le poète ne doit pas « attribuer à l'objet métaphorique ou transposé les autres opérations ou qualités de l'objet véritable, comme si, parce que l'on a transféré le nom d'une chose à une autre, il était également permis de transférer chacun de ses effets, chacune de ses propriétés et de ses qualités naturelles, ou comme si la transposition n'était plus l'image de l'imagination, mais l'objet vrai, dont on a transposé le nom » [2]. Ainsi, par exemple, les soupirs ressemblent au vent, mais « si nous amplifions la métaphore et si nous faisons que ces soupirs aient eux aussi la force des vents véritables, des aquilons, des austers, l'image fondée sur le vent sera très blâmable ». C'est dans ce

1. *Ibidem*, lib. II, cap. IV, p. 288.
2. *Ibidem*, lib. II, cap. V, p. 304.

travers qu'est tombé Malherbe dans son poème sur les *Larmes de saint Pierre :*

> C'est alors que ses cris en tonnerre s'éclatent ;
> Ses soupirs se font vents, qui les chênes combattent ;
> Et ses pleurs, qui tantôt descendoient mollement,
> Ressemblent un torrent, qui des hautes montagnes
> Ravageant, et noyant les voisines campagnes
> Veut que tout l'Univers ne soit qu'un Element.

C'est là un pur exemple du style baroque. Aussi ne sommes-nous pas étonnés de retrouver ces vers cités dans l'ouvrage de M. Jean Rousset sur *La littérature de l'âge baroque en France* à une page où il met en évidence les antithèses, les métaphores prolongées et les hyperboles qui font du repentir de saint Pierre « un cataclysme météorologique » [1]. Est-ce à dire que nous sommes en droit de considérer Muratori comme un précurseur de la critique moderne ? Oui, car il a mis en évidence le baroquisme de la poésie française ; non, car il n'a pas accordé à l'art baroque une valeur artistique originale, puisqu'il n'y a vu qu'une déviation ou une corruption du goût. Cela apparaît tout particulièrement dans la critique qu'il fait de quelques tragédies de Corneille, critique qui, nous l'allons voir, annonce celle de Voltaire.

Dans tout poème, et plus particulièrement dans un poème dramatique, il ne suffit pas que les images soient fondées sur le vraisemblable. Il faut encore « qu'elles contiennent une autre sorte de vraisemblable auquel nous donnerons le nom de relatif *(relativo)*, parce qu'il est en relation avec celui qui parle » [2]. Il s'agit d'un rapport de convenance entre la personne qui parle et ce qu'elle dit. L'expression doit être appropriée à la passion ou à la condition du personnage. Autrement dit un berger ne peut parler ni penser comme un roi. C'est dans l'ordre de la nature. La vraisemblance alliée au naturel, voilà donc ce que Muratori cherche souvent en vain chez Corneille. Ainsi, quand Séleucus se plaint à son frère Antiochus que Rodogune, qui leur avait demandé la mort de leur mère Cléopâtre, fuit leur présence, il répond par ce vers : « Elle fuit, mais en Parthe, en nous perçant le cœur » (*Rodogune*, III, 5 ; v. 4). Muratori observe alors : « Cette réflexion sur les mœurs des Parthes, qui dans leur fuite lançaient des flèches contre leurs ennemis, et l'application de cette érudition à une blessure imaginaire, faite au cœur de ces deux princes par l'ordre de Rodogune, n'est ni vraisemblable ni natu-

1. L'expression est de M. R. Lebègue, citée par J. Rousset, *op. cit.*, p. 198.
2. *Perf. Poesia*, lib. II, cap. VI, p. 319.

relle dans la bouche d'Antiochus, car elle est affectée ou trop étudiée, et ne peut probablement pas venir à quelqu'un qui parle avec passion sans avoir le temps de ruminer beaucoup les choses » (*ibid.*, p. 323). Le reproche, sans doute, n'était pas nouveau, mais il sera encore repris par Voltaire dans ses *Commentaires sur Corneille* : « Ce vers, écrit-il, a toujours été regardé comme un jeu d'esprit, qui diminue l'horreur de la situation. On dit que les Parthes lançaient des flèches en fuyant ; mais ce n'est pas parce que Rodogune sort qu'elle afflige ces princes, c'est parce qu'elle leur a fait auparavant une proposition affreuse, qui n'a rien de commun avec la manière dont les Parthes combattaient ».

Il n'est guère plus vraisemblable que Phocas, à la scène 1 de l'Acte I d'*Héraclius*, dise, en parlant de la mort qu'il donna au héros enfant :

> Il n'avait que six mois, et lui perçant le flanc
> On en fit dégoutter plus de lait que de sang.

C'est là une image burlesque qui ne convient ni à la dignité de Phocas ni à celle de la tragédie. Voltaire, de son côté, soulignera la familiarité de ces expressions « trop prosaïques ». Les antithèses, les jeux de mots, les concetti et autres artifices ne sont jamais naturels dans la bouche d'un personnage, surtout si ce personnage parle sous l'empire de la passion, comme l'Andromaque de la *Troade* de Pradon qui, après avoir caché Astyanax dans le tombeau de son père, s'exprime ainsi :

> Dans un sepulchre affreux je l'enferme vivant ;
> Et par une aventure incroyable, inouie,
> Dans le sein de la mort je conserve sa vie.

C'est oublier qu'une personne passionnée laisse parler la nature et que la nature s'exprime simplement. « Les auditeurs s'égarent alors à contempler la beauté non de la nature, mais de l'art, non du sentiment que l'on représente, mais de l'esprit, qui crée des concetti » (*ibid.*, p. 345).

Or le théâtre de Corneille ne manque pas d'exemples du même genre. Muratori cite, entre autres, le célèbre passage de l'Acte III, 3, du *Cid*, où Chimène se plaint en ces termes :

> Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau ;
> La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau,
> Et m'oblige à venger après ce coup funeste
> Celle que je n'ay plus, sur celle qui me reste.

Muratori s'applique à nous montrer le travail de l'esprit de Corneille à partir de la métaphore initiale, celle qui fait qu'une

personne aimée est appelée *moitié de notre âme*. C'est précisément ce travail, cette recherche qu'il condamne, parce qu'il est « invraisemblable et improbable que la douleur véritable de Chimène, parlant à l'improviste, soit si ingénieuse dans son expression » [1]. Scudéri, comme le rappelera Voltaire, avait également condamné ces vers : « Scudéri trouvait là trois moitiés. Cette affectation, cette apostrophe à ses yeux ont paru à tous les critiques une puérilité dont on ne trouve aucun exemple dans le théâtre grec, *Et ce n'est pas ainsi que parle la nature* ». Il s'interroge pourtant : « Par quel art cependant ces vers touchent-ils ? N'est-ce point que *la moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau*, porte dans l'âme une idée attendrissante qui subsiste encore malgré les vers qui suivent ? ». Muratori s'était posé la même question, mais, moins impressionniste que Voltaire, il avait répondu en théoricien qu'une image invraisemblable pouvait plaire sans pour autant satisfaire aux canons de la véritable beauté artistique. Le poète doit « étudier la nature, il doit la perfectionner, non pas la farder » (*ibid.*, p. 347).

Or c'est précisément le reproche que le P. Bouhours adressait aux poètes italiens en général : « Les poètes italiens, écrivait-il, ne sont guère naturels ; ils fardent tout ». Muratori n'a pas de peine a renvoyer la balle en montrant que nos poètes ne sont pas à l'abri d'un tel travers. C'est le cas de Racine, qu'il admire [2], et surtout de Corneille, « remarquable par la singularité et par la grande fécondité de son esprit, mais pas assez retenu. Il lâche maintes fois la bride à cette puissance, ainsi qu'à l'imagination, sans bien considérer le vraisemblable et sans s'apercevoir qu'au lieu de faire des discours naturels il tombe dans des déclamations d'école peu convenables à la tragédie » (*ibid.*, p. 361). Muratori cite à ce propos des passages d'*Horace*, de *Cinna* et de *Médée* [3]. Il va même jusqu'à taxer Corneille d'affectation due à une recherche et à un raffinement

1. *Ibidem*, p. 346. Un peu plus loin (p. 349), Muratori cite encore les vers 1718 de l'acte II, 9, du *Cid*, en les critiquant tout comme fera Voltaire : « Scudéri ne reprit point ces hyperboles poétiques qui, n'étant point dans la nature, affaiblissent le pathétique de ce discours. C'est le poète qui dit que *ce sang fume de courroux* ; ce n'est pas assurément Chimène ; on ne parle pas ainsi d'un père mourant. »

2. *Ibidem*, p. 361. Muratori cite les v. 64-66 fr l'Acte I, 4, d'*Andromaque*.

3. *Ibidem*, pp. 362-63. A propos du v. 73 de l'Acte I, 2, de *Cinna* (« Tout beau, ma passion, deviens un peu moins forte »), il précède encore une fois le jugement de Voltaire, qui écrira : « *Tout beau* revient au *pian piano* des Italiens. Ce mot familier est banni du discours sérieux, à plus forte raison de la poésie, et l'apostrophe à sa passion sort du ton du dialogue et de la vérité ; c'est un tour de rhéteur qu'on se permettait encore ». Et Muratori : « ... parlando Emilia con Fulvia, verisimilmente, e giusta la natura del ragionamento familiare non poteva ella volgersi a parlar colla sua passione ».

excessif de la pensée quand il parle de Pompée mourant en ces termes :

> Il dédaigne de voir le Ciel, qui le trahit,
> De peur que d'un coup d'œil contre une telle offense
> Il ne semble implorer son aide, ou sa vengeance (*Pompée*, II, 2).

Lucain, écrit Muratori, s'était contenté de dire, qu'il :

> Involvit vultus, atque indignatus apertum
> Fortunae praebere caput, tunc lumina pressit.

Ainsi, ce qui fait le plus défaut à Corneille, c'est le jugement, le jugement sans qui il n'est véritablement de bonne et belle poésie. « Un esprit sublime, répète-t-il, une imagination heureuse sont les deux ailes qui portent les hommes à l'excellence de la poésie, mais pour faire un bon usage de ces ailes il est nécessaire que la nature nous donne aimablement, ou que l'étude nous procure aussi le jugement. Celui-ci est en effet le moteur le plus considérable et la vertu la plus noble qui réside dans la partie la plus limpide de notre âme, habitant en nous comme un roi, comme le juge de toutes nos actions et de tous nos discours... » [1]. Ce jugement peut prendre le nom de Prudence *(Prudenza)*, de Juste Raison *(Diritta Ragione)* et de Bon Goût *(Buon Gusto)*. Il est « le tribunal suprême, et le juge du Beau et de la Bienséance » [2].

Ce jugement, ou bon goût, peut être inné, mais, le plus souvent, la nature doit être aidée par l'éducation. La lecture est le meilleur moyen d'acquérir un jugement sain. Pour ce faire, nous devons lire d'abord ceux que Muratori appelle les écrivains de *Sterile buon gusto*, c'est-à-dire les auteurs de traités et d'arts poétiques, comme Aristote, Cicéron, Quintilien, Denys d'Halicarnasse, Longin, Hermogène et quelques autres ; et, parmi les modernes, Scaliger, Castelvetro, Mazzoni, le Tasse, Udeno, Nifieli, Tassoni, le P. Rapin. Ensuite, nous lirons les écrivains de *Buon gusto fecondo*, autrement dit les poètes et les prosateurs, parmi lesquels Homère, Pindare, Sophocle, Euripide, Anacréon, Moschus, Théocrite, Bion, Démosthène, Cicéron, Virgile, Ovide, Térence, Horace, Catulle, Tibulle, Properce, Dante, Pétrarque, Arioste, Giovanni della Casa, le Tasse, Guarini, Bonarelli, Chiabrera, Malherbe, Racine, Pierre Corneille, Racine, Boileau, Fontenelle et Garcilaso de la Vega.

1. *Ibidem*, lib. I, cap. x, p. 396.
2. *Ibidem*, lib. II, cap. xi, p. 409.

Muratori se défend de donner une liste exhaustive, mais elle suffit à nous indiquer son goût et à le situer dans la querelle qui opposa les Anciens aux Modernes. Il n'a pas pour les Anciens l'admiration aveugle de ses prédécesseurs : « On doit admirer et vénérer les Anciens, et il est peu sage et même téméraire de vouloir condamner en bloc une si longue succession de siècles, qui ont admiré le mérite de ces excellents poètes. Mais cela n'ôte pas le droit aux modernes de reconnaître les défauts, dont les Anciens ne sont pas exempts, pourvu qu'en même temps l'on goûte librement et qu'on loue leurs vertus et leurs beautés et pourvu que l'on sache adopter les règles de la vraie critique » (*ibid.*, p. 412). Muratori se garde donc des positions extrêmes prises aussi bien par Perrault, « homme mal pourvu des qualités d'un juge excellent », que par Boileau, trop respectueux des Anciens. C'est ce respect excessif qui a sans doute poussé notre critique à juger sévèrement les poètes modernes et tout particulièrement l'auteur de la *Jérusalem délivrée* dans sa *Satire IX*.

Les vers sur le « clinquant du Tasse » préféré à « tout l'or de Virgile » ont soulevé en Italie un tollé de protestations. Nous ne referons pas ici l'histoire de cette querelle qui est à l'origine de la *Perfetta poesia*, mais nous rappellerons la façon dont Muratori répondit à l'accusation de Boileau. Les vers incriminés ne posent pas pour lui un problème de critique, mais un problème de sens, car il a une telle confiance dans le jugement de Boileau qu'il ne peut se résoudre à croire à une condamnation du Tasse. C'est ainsi qu'il est amené à penser qu'il « n'a voulu condamner que ceux qui sottement osent préférer *le clinquant du Tasse*, c'est-à-dire quelques morceaux du Tasse apparemment beaux, mais réellement et intérieurement laids, à tout *l'or de Virgile*, c'est-à-dire à tout le très beau poème de Virgile » (*ibid.*, p. 416). Nous serions personnellement tenté de voir quelque ironie dans cette explication ingénieuse, car Muratori ne manque pas, au chapitre suivant, de relever des erreurs d'interprétation qui laissent planer le doute sur la connaissance qu'avait Boileau de la langue italienne. C'est d'ailleurs à ce chapitre XII que nous trouvons la conclusion de la querelle sur la poésie épique italienne : « Qu'il me suffise de rappeler, y lisons-nous, que ce n'est jamais un argument bien fondé pour condamner un grand poète que de dire : ceci n'a pas été fait par Homère, par Virgile ; donc c'est une erreur... Seule la raison doit en premier juger du Beau ; ensuite l'exemple peut donner de la vigueur et une plus grande solidité au jugement. Au contraire la passion, les préjugés ou

les préventions de l'esprit sont des juges trop aveugles »[1].

Ainsi Muratori concluait par des paroles de sagesse une querelle banale en apparence, mais en vérité très importante. Un Italien pouvait abandonner Marino aux coups redoublés des critiques français, car la poésie baroque n'avait pas encore acquis droit de cité. Pour Muratori elle était un mal dont la France s'était guérie et dont l'Italie était en train de se guérir grâce aux remèdes apportés par l'Académie de l'Arcadie. Il fallait au contraire sauver le Tasse, car sa condamnation atteignait toute la poésie italienne. Et c'est en cherchant les moyens d'effectuer ce sauvetage que Muratori a été amené à réfléchir sur la poésie en général et à élargir son classicisme en accordant des droits de plus en plus grands à l'imagination. Sans doute n'est-il pas parvenu tout à fait à secouer le joug du cartésianisme, mais avec lui un pas de plus était fait sur le chemin qui devait aboutir, vers la fin du XVIII^e siècle, à la revendication totale des droits de l'imagination.

N. JONARD.

1. *Ibidem*, lib. II, cap. XII, p. 427.

D'ALEMBERT AND HUME

Of all the *philosophes* he met during his triumphant stay in Paris from 1763 to 1766, Hume seems to have found d'Alembert the most congenial, for at his death in 1776 he left him a hundred pounds — the only bequest made to a Frenchman. The two men almost certainly met for the first time in one of the *salons* of the day — probably at M^me^ Geoffrin's or M^me^ du Deffand's — where *le bon David* was so enthusiastically lionized that he was like a man who ' ate nothing but ambrosia, drank nothing but nectar, breathed nothing but incense and trod on nothing but flowers ' [1]. However, when, the first flush of social excitement having once passed, Hume began to seek more solid pleasures than the ' silly distant admiration ' of fashionable society, he did not have to wait long to enjoy serious intellectual company : as his philosophical and historical works had already aroused the interest of those French writers and thinkers who were fighting against religious intolerance and prejudice, Hume was soon enrolled among the ranks of ' enlightened ' *philosophes*.

As an indefatigable worker in the ' philosophical ' cause — both through the written and the spoken word — d'Alembert was not slow to solicit the services of this distinguished foreigner whose recommendation and support could be so helpful to his own friends and countrymen. One of d'Alembert's first extant letters to Hume strongly recommends a ' M. Groslay ', — probably P. J. Grosley of Troyes, an *avocat* and a member of the Académie des Inscriptions, — who had enjoyed the privilege (and mortification) of securing the *accessit* to Rousseau's famous prize-essay at the Academy of Dijon in 1750 ; as Grosley was

1. *The Letters of David Hume*, edited by J. Y. T. Grieg, 2 Vols., Oxford, 1932, I, 407. (Quoted hereafter as *Letters*). For brief accounts of the relations of d'Alembert and Hume see R. Mertz, ' Les amitiés françaises de Hume ', *RLC*, Vol. IX, (1929), pp. 644-713 ; E. C. Mossner, *The Life of David Hume*, London, 1954, pp. 454 ff.

a great traveller he had asked d'Alembert — together with other *philosophes* like Helvétius and the chevalier de Chastellux — to introduce him to Hume. Ever ready to help on such occasions, d'Alembert wrote to Hume as follows :

Cette lettre, monsieur, vous sera remise par Mr Groslay de l'Académie des belles lettres, connu par plusieurs bons ouvrages, et qui va en Angleterre — je vous serai très obligé de vouloir bien le recommander à quelqu'un de vos amis, vous pouvez être sur qu'il est digne d'une recommendation telle que la vôtre ; il y a longtemps qu'il desiroit de faire connaissance avec vous ; & c'est son premier soin en arrivant à Paris ; enfin je prends la liberté de vous le recommander comme moi-même, et je vous aurai beaucoup d'obligation des agrémens que vous pourrez lui procurer dans son voyage — je vous souhaite le bon jour.

D'Alembert [1].

Their relations were still on a fairly formal basis when d'Alembert interceded with Hume on behalf of a Canadian family that was anxious to return from the Ile de Rhé to its own country ; as secretary to the British ambassador, Lord Hertford, Hume was no doubt judged to be in a good position for securing this favour. At the same time the tone of the letter suggests that he and d'Alembert had already exchanged views of a ' philosophical ' nature :

Vous êtes surement, monsieur, humain & compatissant (un dévot vous diroit : quoique vous soyez Philosophe, et je vous dis, moi, parce que vous l'êtes). Ne soyez donc surpris qu'ayant à peine l'honneur d'être connu de vous, je vous importune pour vous demander une grace, ou plutôt pour vous proposer une bonne action à faire. Le mémoire joint à cette lettre vous mettra au fait. Il s'agit d'une pauvre famille canadienne qui est à l'isle de Rhé, et qui voudroit retourner dans son pays pour y vivre sous la domination anglaise, mais qui a besoin pour cela dans l'indigence où elle est que Mr l'ambassadeur veuille bien lui en fournir les moyens. Mr le chevalier d'Aulans, commandant à l'isle de Rhé, homme très estimé et très estimable, qui est actuellement à Paris répond de cette famille quant à la probité et à la conduite, et il est prêt à donner la dessus à Mr l'ambassadeur tous les témoignages qu'il pourra desirer. Il auroit même été solliciter en faveur de ces pauvres gens la compassion et la bienfaisance de Mr l'ambassadeur s'il avait l'honneur d'être connu de lui. C'est à vous, monsieur, d'être le protecteur de cette famille honnête et malheureuse, & de lui obtenir des secours. Ce n'est pas assez d'avoir battu nos ministres et nos generaux, dont nous nous moquons à souhait (?) autant que vous : il faut pour couronner l'œuvre vous rendre cher à la nation française, dont l'amitié vaut bien quelque chose ; car entre nous, et je ne vous dis cela qu'à l'oreille, elle ressemble à la vipère, où tout est bon, excepté la tête. Plaisanterie ou

1. Hume Mss, Royal Society of Edinburgh, Vol. III, fol. 1. The letter is addressed ' A monsieur Hume à l'hôtel de l'ambassadeur d'Angleterre, rue de l'université fauxb. St Germain ' and dated simply ' ce mardi 20 '. The letter from Chastellux gives further details about Grosley's career and activities, describing him as an *avocat* who ' s'est totalement livré à l'étude '. ' Il a fait plusieurs dissertations remplies d'érudition et plusieurs morceaux de critique dans le genre de Swift où vous trouverez beaucoup de ce que vous appelés *humour* '. In short, he is ' homme de lettres et philosophe ' (Hume Mss, Vol. IV, fol. 20).

vérité à part, je vous demande en grande grâce de vous intéresser pour ces pauvres gens & sur ce je vous embrasse en Newton, en Locke et en Tacite : les anciens finissoient leurs lettres par *vale* et moi je dis *vale & scribe* ; et j'ajoute pour me conformer à la formule europpéenne, ou europeane, que ma philosophie est la très humble et la très obéissante servante de la vôtre.

D'Alembert [1].

The subsequent development of their friendship can be judged from Hume's statement in April 1765 that they ' talked very seriously of taking a journey to Italy together ' [2]. The project was not realized because of d'Alembert's grave illness in the summer of that year, but it is evident that the two men became excellent friends. In the letter explaining this projected journey, Hume reports with some satisfaction a humorous observation made by d'Alembert at his expense. ' Not long ago as I came into a Company, I heard d'Alembert exclaim *Et verbum caro factum est.* And the Word was made flesh. This was thought a very good jest on my past and present life and was much repeated ' [3]. Their friendship was probably strengthened after M^me^ du Deffand's quarrel with M^lle^ de Lespinasse in 1764, for though Hume continued to be on polite terms with M^me^ du Deffand, he spent much more time at the *salon* of d'Alembert's friend whom he described as ' really one of the most sensible women in Paris ' [4].

This friendly relationship was maintained after Hume's return to England in January 1766. Unfortunately Hume's letters to d'Alembert are not extant [5] and for most of our information we have to rely on d'Alembert's letters alone or else on Hume's correspondence with other people. It is clear, however, that the indefatigable d'Alembert continued to seek *le bon David*'s support for ' philosophically '-minded friends who wanted to visit England. In August 1766 we find him warmly recommending the distinguished mathematician Paolo Frisi (1728-84), a priest more obviously devoted to science than theology !

Je vous ai déjà prévenu, mon cher ami, dans une lettre précédente [6], sur la personne qui vous remettra celle-ci : c'est M. Frisi, professeur de

1. Mss, R.S.E., Vol. III, fol. 2 (dated simply ' ce samedi 14 ').
2. *Letters*, I, 499.
3. *Ibid.*, I, 496.
4. *Ibid.*, I, 469.
5. Except for the French translation of two long fragments from Hume to d'Alembert on the Hume-Rousseau quarrel in R. Klibansky and E. C. Mossner, *New Letters of David Hume*, Oxford, 1954, pp. 136-141.
6. Cf. *Letters of Eminent Persons addressed to David Hume*, edited by J. H. Burton (Edinburgh, 1849), p. 198, where d'Alembert describes Frisi as ' homme d'esprit et philosophe '. ' Vous serez sûrement content de lui, comme je suis sûr qu'il le sera de vous. Vous lui trouverez une tête très philosophique, et qui sait bien apprécier les sottises de l'espèce humaine en tout genre. '

mathématique à Milan, excellent géomètre et membre des plus célèbres académies de l'Europe. Dans le voyage qu'il va faire en Angleterre il désire de connaître ce que ce Royaume contient de mieux, et par conséquent de vous voir. C'est un homme de beaucoup d'esprit, et ce qui vaut encore mieux, d'un esprit très philosophique, bien fait pour apprétier les sottises des hommes en tout genre, tant en paroles qu'en actions. Quand vous aurez causé avec lui, vous verrez bientôt que je vous dis vrai, et qu'il est digne de votre estime, et même de votre amitié, malgré son état et son pays. Je vous prie de lui procurer pendant son séjour tous les agrémens qui dépendront de vous. Il vous parlera beaucoup de l'affaire de Jean-Jacques, & du tort qu'elle lui fait ici, même auprès de ses plus zélés partisans, de l'assassinat juridiquement commis à Abbeville par arrêt des *Busiris en robe* qui se sont appelés *Pères de la patrie*, de l'affaire criante de Mr de la Chalotois, & de beaucoup d'autres sottises telles que ce pays-ci en fournit abondamment. Il vous dira surtout combien je vous aime, & combien je désire de vous revoir[1].

Something of the same spirit animated his recommendation of the abbé de Vauxcelles : ' mon voisin, mon ami, homme d'esprit et de mérite, docteur en théologie, qui en sait autant que saint Augustin et Molina, sur la grâce efficace et suffisante — ou plutôt, qui en sait plus qu'eux car il avoue du meilleur de son cœur qu'il n'en sait rien ' — and all the worthier of support because he is going to England ' pour avoir le plaisir de crier avec vous " Wilkes and Liberty " '[2].

The peaceful tenor of their correspondence was unfortunately disturbed by Hume's violent quarrel with Rousseau. Although the details have been narrated too often for them to be repeated here, it is worth emphasizing — in view of the still persistent but erroneous belief that d'Alembert was a lifelong enemy of Rousseau — that until the latter foolishly accused d'Alembert of being the author of the famous ' King of Prussia's Letter ', the *philosophe*'s attitude had been by no means unfriendly : on several occasions he had actually tried to protect Rousseau against the fury of Voltaire's vengeance. As soon as Hume received Rousseau's wild letter accusing him of being in a plot to blacken his character in the eyes of the English nation, he wrote to his French friends in order to relieve his feelings and seek advice. As one of Hume's closest friends, d'Alembert was soon actively involved in the whole affair. At first he confessed that he was frankly puzzled by the incident ; in any case, as a lifelong defender of the cause of ' philosophical ' unity, he was averse to any rash step which might sow discord among the *philosophes* or discredit them in the eyes of the public. Fur-

1. Hume Mss, R.S.E., Vol. III, fol. 7. Dated ' A Paris ce 10 août '. The year is presumably 1767.
2. *Letters of Eminent Persons*, p. 214.

thermore, he was probably not unmindful of the point he had already made to Voltaire — that Jean-Jacques, for all his lapses and weaknesses, had once been a 'brother' who had suffered persecution for wanting to give men a 'reasonable' religion. At the same time, he thought that Rousseau's charges against Hume, a man of acknowledged integrity, were so absurd that they refuted themselves ; Hume, therefore, would gain nothing by making the quarrel public :

> Je vous conseille d'y penser à deux fois avant que de mettre vos griefs sous les yeux du public, parce que ces sortes de querelles ne font souvent qu'échauffer davantage les fanatiques obstinés, et parce que les indifférens en prennent l'occasion de dire du mal des gens de lettres. Mais je m'aperçois que c'est une mauvaise tête qui donne des conseils à une bonne, mon amitié excusera ma sottise [1].

D'Alembert's opinion was at first shared by other *philosophes* like d'Holbach and Turgot ; the latter, in particular, sent Hume some very sound advice, urging him not to look upon Rousseau's actions as those of a calculating villain (as Hume was disposed to do) but as the folly of a man sick in mind. On 21 July, d'Alembert was still insisting that any respectable writer ought to be cautious in putting his private grudges before 'le public qui ne vous demande pas mieux que d'avoir du mal à dire de ceux dont le mérite lui fait ombrage' [2] ; but he did agree that, as Hume himself had made a public complaint against Rousseau 'de la manière la plus vive', he ought to be prepared to substantiate his charges in print, should the need arise ; had it not been for Hume's own action, d'Alembert was still convinced that silence was the wisest course. A further factor which kept open the possibility of publication was the knowledge that Rousseau was writing memoirs which might well contain a damaging attack upon Hume's reputation. In any case, d'Alembert and his friends were adamant on one point : if Hume decided to make the case public, it must be without any trace of personal rancour. 'Vous vous bornerez aux faits, exposés simplement et nettement, sans aigreur, sans la moindre injure, sans même des réflexions sur le caractère de Rousseau et sur ses écrits' [3].

Moreover, against one person in particular d'Alembert readily took Rousseau's part : this was Horace Walpole, the author of the 'King of Prussia's Letter'. This action of Walpole's d'Alembert found quite inexcusable since it merely added gratuitously

1. *Letters*, II, 408-9.
2. *Ibid.*, II, 413.
3. *Ibid.*, II, 413.

to Rousseau's distress — ' parce qu'il y a de la cruauté à tourmenter un malheureux qui ne vous a point fait de mal ' [1]. Hume should make it absolutely clear that he had had no share whatsoever in this *méchanceté*. Finally, d'Alembert disclaimed any personal interest in the quarrel, his sole concern being to advise Hume to do what best befitted his reputation :

> Tout ce que je vous dis là, mon cher ami, je le dirois en présence de Rousseau lui-même ; je n'ai aucune raison, au moins que je sache, de me plaindre ni de me louer personnellement de lui ; mais je dois à votre amitié qui me demande conseil, de lui dire ce que je ferois si j'étois à votre place, et si j'avois en main comme vous, de quoi rendre ma justification plus claire que le jour [2].

Meanwhile, Hume seems to have been very uncertain about the advisability of publication for on 12 August he told M^me^ de Boufflers that publication was a step ' to which he [d'Alembert] and I are averse ', his intention being simply to have the documents ' lying by him in case of need ' [3].

Soon d'Alembert's detached attitude was to be upset by Rousseau's totally unexpected and wild accusation that he was the author of the ' King of Prussia's Letter ' — a charge all the more astonishing in view of the fact that d'Alembert had been one of the *philosophes* who most strongly disapproved of it ! There could be no doubt about the matter, asserted Rousseau, for immediately upon reading the letter, ' j'y reconnois à l'instant le style de M. d'Alembert, autre ami de M. Hume, et mon ennemi d'autant plus dangereux qu'il a soin de cacher sa haine ' [4]. Two months later, in the vast paranoid letter to Hume, the charge is repeated : ' J'y reconnus la plume de M. d'Alembert aussi surement que si je la lui avois vu écrire. ' [5] D'Alembert believed that the real reason for Rousseau's whole attitude was his resentment at being neglected by the public. ' Voilà ce qui le fâche véritablement ', he told Hume, ' et il s'en prend à qui il peut. Vous vous êtes chargé de montrer l'ours à la foire ; sa loge, qui d'abord étoit pleine, est bientôt restée vuide, et il vous en rend responsable. ' [6] To this he added Rousseau's well-known habit of feeling resentful against all those to whom he owed any obligation. That d'Alembert was now really angry

1. *Ibid.*, II, 414.
2. *Ibid.*, *loc. cit.*
3. *Ibid.*, II, 79.
4. *Correspondance générale de J.-J. Rousseau* (ed. T. Dufour), Vol. XV, p. 226. To Malesherbes. — The editor suggests that the letter may not have been sent.
5. *Letters*, II, 393.
6. *Ibid.*, II, 430.

with Rousseau is shown by his remark that ' ce grand prédicateur de la vertu dans ses écrits ' gave his servant ' five or six children ' who were at once despatched to the Foundlings ' Home. But he still advised Hume to publish nothing against ' ce vilain fou, soi-disant philosophe '. Silence would be all the wiser since Rousseau's main concern, in his opinion, was to get himself talked about at all costs. Meanwhile, he asked Hume to throw through the bars of this ferocious animal's cage a short but ' decent and moderate ' declaration repudiating all connexion with Walpole's ' letter ' or any desire to hurt Rousseau in any way at all. As for the ' letter ', ' M. Walpole auroit pu se dispenser de cette platitude (car c'en est une et la lettre n'est pas trop bonne), d'autant plus que l'effet de cette Pasquinade a été de tourner tout à fait la tête d'un pauvre frénétique ' [1]. D'Alembert was also quite prepared to give credence to a current rumour that Walpole's ill-timed joke had emanated from M^me^ du Deffand — ' ma voisine la vipère '. ' C'est une carogne ', d'Alembert told Hume, ' qui vous flagorne aujourd'hui, non par amitié pour vous mais uniquement par haine pour Rousseau. Vous êtes la dupe de sa platte fausseté. ' [2] As for Rousseau's ridiculous charges against himself, d'Alembert concluded that they must have been inspired by his friendship with Voltaire whose animosity Rousseau justly feared.

On September 1 d'Alembert could still report that Hume's Parisian friends were ' divided ' on the subject of publication [3]. ' Rousseau est un charlatan, je l'avoue, il faut se contenter de ne point acheter ses drogues sans lui jeter des pierres. ' [4] Soon, however, the *philosophes* ' opinion was to change, largely, it would seem, because of the belief that Rousseau had written a letter to his bookseller Guy containing strong charges against Hume. From this point onwards d'Alembert actively encouraged the idea of publishing the documents of the case and on occasion was to supply the translator Suard with a few suggestions aimed at sharpening the point of the attacks [5].

Meanwhile, Hume was having to tread somewhat warily, for the mutual antipathy of d'Alembert and Walpole placed him, as the friend of both, in an awkward position. D'Alembert

1. *Ibid.*, II, 432.
2. *Letters of Eminent Persons*, p. 201.
3. On August 18 d'Holbach comments : ' Je crois que vous prenez le bon parti en gardant le silence ' *Letters*, II, 435.
4. *Letters*, II, 438.
5. L. A. Boiteux, ' D'Alembert et la Querelle Rousseau-Hume ', in *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, Vol. XXXIII, 1950-2, pp. 143-154.

did not hesitate to blame Hume for wanting to shield Walpole from all unpleasantness, even alleging that his own declaration to Rousseau had been held back out of consideration for him. Walpole, in his turn, took no pains to conceal his gentleman's contempt for ' these fools the literati of Paris ' to whom literary quarrels were ' meat and drink ' [1]. Hume tried to placate Walpole by assuring him that he was ' displeased ' at d'Alembert's suggestion that the ' King of Prussia's letter ' was ' cruel '. ' What could engage d'Alembert to use this freedom, I cannot imagine. Is it possible that a man of his superior parts can bear you ill will because you are the friend of his enemy, M^me^ du Deffand ? ' [2] In this respect Hume was perhaps being unjust to d'Alembert who seems to have been quite genuinely indignant at the ' letter ' ; nor does there appear to be any justification for Walpole's assertion that d'Alembert was urging Hume to publish simply to satisfy his own pique against Rousseau. However, to Walpole's disparaging remarks about d'Alembert's character and talents in general Hume took strong exception :

> With regard to d'Alembert I believe I said he was a man of *superior parts*, not a *superior genius* ; which are words, if I mistake not, of a very different import. He is surely entitled to the former character, from the works which you and I have read : I do not mean his translation of Tacitus, but his other pieces. But I believe he is more entitled to it from the works which I suppose neither you nor I have read, his Geometry and Algebra. I agree with you, that in some respects Rousseau may be more properly called a superior genius ; yet is he so full of extravagance, that I am inclined to deny even him that appellation. I fancy d'Alembert's talents and Rousseau's united might fully merit such an eulogy.
>
> In other respects d'Alembert is a very agreeable companion, and of irreproachable morals. By refusing great offers from the Czarina and the King of Prussia, he has shown himself above interest and vain ambition. He lives in an agreeable retreat at Paris, suitable to a man of letters. He has five pensions : one from the King of Prussia, one from the French King, one as member of the Academy of Sciences, one as member of the French Academy, and one from his own family. The whole amount of these is not 6000 livres a year ; on the half of which he lives decently, and gives the other half to poor people with whom he is connected. In a word, I scarce know a man, who, with some few exceptions (for there must always be some exceptions), is a better model of a *virtuous* and *philosophical* character [3].

Once the *Exposé* of the quarrel had been published, the whole affair began to lose some of its sensational interest, and all the more rapidly when Rousseau himself made no public rejoinder. The subsequent correspondence between d'Alembert and Hume

1. H. Walpole, *Letters*, ed. P. Toynbee, 16 vols., London, 1903-5, VII, 74.
2. *Letters*, II, 100-1.
3. *Ibid.*, II, 110.

contains only brief references to Jean-Jacques and his fate. ' Le chien de Diogène est à Trie ', d'Alembert reports on December 8, 1766. ' On dit qu'il est le tyran des paysans qu'il fait maltraiter et emprisonner quand il croit avoir à s'en plaindre — et vous savez que c'est à bon marché qu'il se plaint ' [1]. On January 14, 1767 he returns to the subject again. ' Je ne sais ce que devient Jean-Jacques Rousseau, et il est bien à plaindre dans la fureur qu'il a d'occuper les autres de lui, si le reste du genre humain ne pense pas plus à lui que moi. J'attends ses mémoires avec beaucoup de tranquillité et d'indifférence. ' [2] On May 14, 1767, he mentions Rousseau for the last time, and even urges Hume to publish any further documents which would give still further support to his case against Rousseau. ' Il ne faut jamais mépriser son ennemi ', comments d'Alembert, ' surtout quand il a, comme Rousseau, des fanatiques qui ne veulent point voir clair en plein jour ' [3].

From the point of view of the history of ideas, it is perhaps a pity that the Rousseau quarrel should have diverted Hume and d'Alembert from the discussion of less personal topics, although the main trend of their sympathies is made sufficiently clear by the extant correspondence. Their later letters confirm the impression already given by the earlier ones — that d'Alembert saw in Hume a ' philosophical ' ally in the war against ecclesiastical tyranny : we find d'Alembert complaining bitterly to Hume of the theologians ' attacks upon an advocate of toleration like Marmontel who was persecuted for his work *Bélisaire*, the banning of which was surely ' l'ouvrage le plus absurde, le plus bête, et le plus révoltant dont vous ayez jamais entendu parler '. ' La Sorbonne sue sang et eau ', he had already reported in the same letter, ' pour donner au public sa censure, dont elle ne sauroit venir à bout. L'article de la tolérance est celui qui embarrasse le plus *cette canaille sacerdotale.* ' [4] A few years later he was convinced — quite unjustifiably — that Raynal's *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (first published in 1770), about which Hume had spoken very favourably, would never be allowed to go into a second edition [5]. ' Voilà, mon

1. *Letters of Eminent Persons*, p. 213.
2. *Ibid.*, p. 216.
3. Hume Mss, R.S.E., Vol. VII, fol. 12. Cf. *infra*, p. 592, note 4, for full text of letter.
4. *Letters of Eminent Persons*, p. 212-3.
5. *Ibid.*, p. 218. Hume probably met Raynal in Paris. Cf. unpublished letter in Hume Mss. R.S.E. Vol. VII, fol. 2.

cher ami, le triste sort de cette *poor lady* qu'on appelle Philosophie : ceux qui voudroient écrire pour elle ne l'osent — ceux qui le pourroient, comme vous, aiment mieux dormir et digérer, et peut-être prennent le bon parti.' [1] As for the theologians, 'le diable m'emporte si je sais où ils sont ; mais si Socrate est en enfer, et les docteurs en paradis, j'aime mieux être avec Socrate ; et j'espère souper quelque jour entre lui et mon bon ami David Hume, à qui je souhaite bon appétit en ce bas monde en attendant l'autre' [2]. Equally deep-felt is d'Alembert's indignation against the 'abomination' of the famous La Barre case, and he reports the strong disapproval of his friend Frisi who 'ne revient pas de l'atrocité de ce jugement'. 'En vérité, mon cher ami, nous avons bien à nous féliciter du *progrès de la raison* ; on lèveroit les épaules de prêtre, si l'indignation contre ces *Busiris en robe*, comme Voltaire les appelle, n'étoit pas encore plus forte que le mépris.' [3] Although willing to sympathise with those innocent Jesuits who had suffered from the misdeeds of their superiors [4], d'Alembert was constantly suspicious of an organization so fanatically attached to the love of power. If

1. *Letters of Eminent Persons*, p. 218.
2. *Ibid.*, p. 207.
3. *Ibid.*, p. 197.
4. Cf. Hume Mss., Vol. III, fol. 12. As this letter is unpublished, we give the text *in toto*. The M. Graffigny referred to was a French teacher who had sought to recommend himself by the unauthorized use of d'Alembert's and Helvétius' names ; he had been appointed to teach the two sons of Hume's friend Baron Mure who apparently became suspicious of him and asked Hume to check up on his credentials. (Cf. E. C. Mossner, *The Life of David Hume*, London, 1954, p. 544.)

Je n'ai aucune idée, mon cher ami, de Mr. de Graffigni dont vous me parlez. Je ne me rappelle pas de l'avoir jamais vu, ni de lui avoir jamais dit un mot, ni même d'avoir jamais entendu prononcer son nom ; je n'ai jamais été chez Made de Graffigni que j'ai seulement rencontrée deux ou trois fois dans d'autres maisons, et je ne me souviens point d'avoir vu Mr. de Graffigni avec elle ; ainsi il m'est impossible de vous donner aucun éclaircissement sur ce que vous me demandez. Je ne publierai point, puisque vous le voulez, la lettre qu'on vous a écrite, et qui met si évidemment Rousseau dans son tort, mais si j'étois à votre place, il est certain que je la ferois imprimer : il ne faut jamais mépriser son ennemi, surtout quand il a, comme Rousseau, des fanatiques qui ne veulent point voir clair en plein jour.

Quelque fâché que je fusse d'être, comme vous, sous-secrétaire d'État, vous pouvés en toute sureté employer votre credit, pour me procurer cette place ; je n'ai pas peur que vous réussissiez ; on ne fera point cette sottise là ; il est vrai que ce n'est point parce que c'est une sottise.

J'écrirai à Berlin pour avoir les éclaircissemens que vous me demandés au sujet de Mr. de Catt ; en attendant je prie dieu qu'il vous ait en sa sainte et digne garde, ainsi que toute la Compagnie jesuitique qui est actuellement sur la mer de Toscane ; et que dieu conduise à bon port, aussi bien que leurs confrères de France qui sont actuellement sur les grands chemins ; car le Parlement vient de les chasser du Royaume par un arrêt qui a été donné il y a deux jours. Ces pauvres diables là me font pourtant pitié, au moins pour le plus grand nombre qui est assurément bien innocent ; la justice humaine fait comme la justice divine qui a damné le genre humain par le péché originel. Adieu mon cher ami.

Tuus ex animo d'Alembert.

The letter is dated 'A Paris le 14 mai 1767'.

the Jesuits, as was currently reported, had meddled in the La Chalotais affair, this was in no way surprising. ' Les marauds viennent encore dans la poêle, où on les fait frire : il faut avouer que c'est une canaille bien haïssable et bien dangereuse. ' [1] So revolted is d'Alembert by the continual manifestations of religious bigotry and intolerance that he is at times tempted to take refuge in any attitude of ironic detachment and remain content with laughing at the foibles of human nature. ' Portez-vous bien, digérez et riez de tout ', he tells his friend. ' Je fais assez mal les deux premiers, et je me dédommage sur le troisième. ' [2]

However, d'Alembert is convinced that Hume is particularly well fitted, both as philosopher and historian, to play an active part in the struggle for ' enlightenment ' ; what he wants from him is not just another political and social history but an *ecclesiastical* history which will expose the follies and aberrations of the Church. The tone of d'Alembert's letters suggests that Hume had already been strongly pressed to undertake this work at the time of his sojourn in France [3]. ' Je ne me consolerai pourtant jamais ', wrote d'Alembert, ' d'être privé de cette *Histoire ecclésiastique* que je vous ai demandée tant de fois, que vous seul peut-être en Europe êtes en état de faire, et qui seroit bien aussi intéressante que l'histoire grecque et romaine, si vous vouliez prendre la peine de peindre au naturel notre mère Ste Église ' [4]. This work would be particularly instructive, insists d'Alembert, because ' il est, ce me semble, plus curieux de voir les hommes s'égorger pour des impertinences théologiques que pour des provinces et des royaumes qui en valent un peu plus la peine ' [5].

At the same time d'Alembert suggests half-seriously, half-jokingly that Hume should lend support to a favourite project of his own — that of persuading the Sublime Porte to rebuild the temple of Jerusalem : since Christ had prophesied that the temple would never be rebuilt, d'Alembert thought that its reconstruction would provide an eloquent disproof of Christian prophecy. So attached was d'Alembert to this idea that he once compared it to Voltaire's hatred of the *l'infâme*. He called Hume's attention to a passage in the fifth volume of the

1. *Letters of Eminent Persons*, pp. 197-8.
2. *Ibid.*, p. 215.
3. Cf. also letter of Helvétius on the same subject, *ibid.*, p. 13.
4. *Ibid.*, p. 218.
5. *Ibid.*, p. 183.

1767 edition of his *Mélanges*, where the suggestion is put forward, and asked his friend to give it his support. ' Ce sera le moyen de raffermir dans la foi les esprits chancelants, car tout le monde n'est pas aussi ferme que vous dans les étriers du christianisme. ' [1] Returning to the theme a little later, he comments : ' Quand cette besogne sera faite, nous enverrons le maître maçon à la Sorbonne pour savoir ce qu'elle répondra à cet argument ; je gage qu'elle n'y sera pas embarrassée : car à quoi ne se trouve-t-elle pas réponse ? ' [2]

Running through d'Alembert's letters to Hume is a certain vein of pessimism, largely inspired by the thought that humanity remains singularly unappreciative of the benefits conferred on it by the *philosophes*. Men alas ! look far too often like ' des bêtes à figure humaine, indignes de votre pitié et de vos bienfaits ' [3]. Perhaps philosophers would be wiser to laugh at human folly than to strive for its removal. But on the whole such sentiments express d'Alembert's momentary discouragement rather than a firmly settled conviction : to the end he believed that the philosopher had to go on doing good to men who were so often unworthy of it.

In spite of their mutual sympathy Hume and d'Alembert probably met too late in life for either to have exerted a significant influence on the other's intellectual development. By 1763 each had published his major works. In fact d'Alembert's only important philosophical publication after their first meeting in 1763 was the 1767 edition of his *Mélanges* : a comparison of the subjects discussed in that work and the themes of Hume's *Essay on the Human Understanding* does not reveal any close similarity of ideas, especially when we omit the subjects that had already been treated in d'Alembert's early editions of his work. Almost the only large section that might have been influenced by Hume is the long development on the theme of ' conjecture ', where d'Alembert gives a fairly extended discussion of historical evidence ; his caution certainly reflects something of the spirit animating Hume's treatment of the same subjects. The resemblance may of course be accidental, but perhaps we ought not to exclude the possibility of personal discussion on these and other topics ; but the question is too indefinite for it to be possible to draw any firm conclusion from

1. *Ibid.*, p. 209.
2. *Ibid.*, p. 211.
3. *Ibid.*, p. 205.

the available evidence. In any case, the deeper philosophical interests of the two thinkers probably diverged for most of d'Alembert's constructive thinking was concerned mainly with the problems of scientific method, whereas Hume's positivism owed much more to reflection upon the implications of ethical problems. Moreover, a simple consideration of chronology precludes the idea of either having been able to exert a strong philosophical influence on the other. As d'Alembert's letters make clear, Hume remained for him a kind of British *philosophe* whose help was required in the ideological war of the day rather than in the resolution of abstract philosophical problems [1].

Ronald Grimsley.

1. The Royal Society of Edinburgh possesses two further manuscript letters of d'Alembert to Hume which we produce below :

Voilà, mon cher ami, une lettre de Mr. de Catt secrétaire des commandemens du Roi de Prusse, pour vous remercier de tout le bien que vous avez fait à son cousin. Je vous jure qu'il m'en paroit bien reconnaissant. Son cousin lui mande, à ce qu'il dit, qu'on ne lui a encore rien fixé pour la pension mais qu'il espere que cela ne tardera pas. Achevez votre ouvrage, mon cher ami, et mettez cet honnête homme en état de passer doucement le reste de ses malheureux jours. Adieu, je vous embrasse de tout mon cœur. M^lle de Lespinasse qui vous regrette infiniment ainsi que moi me charge de vous dire mille choses.

This letter is not signed (Vol. III, fol. 18).

Here is the text of the second letter (Vol. III, fol. 20) :

Permettez moi, mon cher ami, de recommander à vos bontés Mr. Bruyset, libraire de Lyon, auquel je m'intéresse beaucoup, qui voyage en Angleterre pour sa propre instruction et pour les affaires de son commerce, et qui mérite par ses bonnes qualités et par son caractère que vous lui procuriez dans son sejour tous les agrements qui puissent dependre de vous : je joins à ces motifs votre amitié pour moi, et je me flatte qu'elle suffiroit pour vous engager à avoir égard à ma demande. Je vous prie donc de vouloir bien accueillir Mr. Bruyset, & lui rendre tous les services qui seront en votre pouvoir. Adieu, mon cher ami, je vous embrasse de tout mon cœur. M^lle de Lespinasse pretend qu'il faut renoncer à vous aimer puisqu'on ne sauroit esperer de vous voir.

vale et me ama

a Paris ce 30 mai d'Alembert.

For a brief description of these unpublished letters of d'Alembert to Hume see J. Y. T. Greig and H. Beynon, ' Calendar of Hume Mss ', in *Proceedings of the Royal Society of Edinburgh*, Vol. LII, 1932.

A PROPOS DE L' « ENCYCLOPÉDIE » EN ESPAGNE

Diderot, Miguel Gijón et Pablo de Olavide.

« Note sur l'*Encyclopédie* en Espagne », tel était déjà le titre modeste de la communication que M. Jean Sarrailh fit, en 1951, au III[e] Congrès de l'Association internationale des Études françaises, consacré à « l'*Encyclopédie* et son rayonnement à l'étranger » [1]. Mettant à profit les matériaux qu'il rassemblait alors en vue de la préparation de son monumental ouvrage sur *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII[e] siècle* [2], M. Sarrailh put annoncer à son auditoire que, pas plus qu'ailleurs en Europe, l'*Encyclopédie* n'était passée inaperçue dans la péninsule ibérique. Bien au contraire, depuis ces « Sociétés économiques des Amis du pays », à Vergara, à Barcelone, à Valladolid, à Saragosse, à Madrid, qui l'utilisaient dans leurs séances, jusqu'à des particuliers tels que le mal-pensant diplomate Nicolás de Azara, plutôt attaché à la pensée profonde et dissimulée de l'ouvrage, l'élite intellectuelle de l'Espagne s'est tournée vers l'*Encyclopédie*, l'a interrogée pour y découvrir de quoi nourrir ses ambitions et ses rêves réformateurs et, en dépit de l'Inquisition toujours en éveil, a su y reconnaître le livre qu'avaient appelé ses vœux. Tout en invitant le lecteur à se reporter au texte intégral de l'intéressante communication de M. Sarrailh, rappelons encore ici que ce savant n'eut garde d'oublier certains Espagnols particulièrement avides de « lumières » : « les Olavide, les Aranda, et bien d'autres, de la même trempe qu'Azara, ont dû réserver, comme lui, un accueil enthousiaste à l'*Encyclopédie* » [3]. Nous nous proposons précisément, dans les pages qui suivent, de

1. Voir *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 2, mai 1952, pp. 77-83.
2. Paris, 1954. Les données sur l'*Encyclopédie*, parfois complétées, s'y retrouvent aux pp. 235-236, 269-270, 295, 301, 306, 368-369.
3. P. 81 de l'article des *Cahiers*.

montrer l'intérêt porté à l'œuvre maîtresse de Diderot et d'Alembert par le célèbre « assistant » de Séville, Pablo de Olavide. Ce n'est pas, hâtons-nous de le dire, que nous ignorions la thèse récente de M. Marcelin Defourneaux sur Olavide [1], mais aux informations qu'apporte cet admirable travail nous voudrions ajouter le texte d'un curieux document inédit, que M. Defourneaux pouvait difficilement connaître lui-même, et qui ne se révélera peut-être pas sans valeur.

Que l'on veuille d'abord se déplacer avec nous vers un autre coin de l'Europe, où, malgré le déplorable état de la littérature nationale [2], la petite « Église invisible » d'hommes sensés et justes [3] comptait ses adeptes : nous parlons de la Hollande. C'est là, à La Haye, qu'était établi depuis 1770, pour y représenter l'Impératrice Catherine II de Russie auprès du gouvernement des Provinces-Unies, le prince Dimitri de Gallitzin, qui auparavant avait été ministre à Paris et en cette qualité avait négocié, pour sa souveraine, l'achat de la bibliothèque de Diderot (1765) [4]. Les liens entre le philosophe et le diplomate étaient dès lors restés des plus cordiaux [5], et lorsque, en 1773-1774, Diderot alla s'acquitter en personne de sa dette de reconnaissance envers Catherine, l'on sait qu'il tint à encadrer son voyage de Pétersbourg de deux séjours à La Haye, où il logea dans l'hôtel de son ami. L'ambassadeur s'était marié entre temps ; Diderot fit donc la connaissance de la princesse de Gallitzin [6], puis aussi du grand ami et confident de celle-ci, le « Socrate hollandais », François Hemsterhuis [7]. Nous ne pensons pas avoir à présenter longuement ici l'auteur de la *Lettre sur les désirs* (1770), de la *Lettre sur l'homme et ses rapports* (1772), de ces dialogues dans le goût de Platon tels que *Sophyle ou de la philosophie* (1778), *Aristée ou de la Divinité* (1779), *Alexis ou de l'âge d'or* (1787), qui tous ont exercé une influence si profonde sur le « Sturm und Drang » allemand [8].

1. *Pablo de Olavide ou l' « afrancesado » (1725-1803)*, Paris, P.U.F., 1959.
2. On pourra consulter là-dessus la communication de M. S. Dresden : *L'Encyclopédie aux Pays-Bas* (*Cahier* cité de l'A.I.E.F., pp. 23-30).
3. L'expression est de Diderot : cf. H. Dieckmann, *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot*, Genève-Lille, 1951, p. 233.
4. Cf. M. Tourneux, *Diderot et Catherine II* (Paris, 1899), et récemment le t. V de la *Correspondance* de Diderot, éd. Georges Roth (Paris, 1959), pp. 25-30.
5. On se rappellera le rôle joué par le prince dans *Mystification ou histoire des portraits* (Les Éditeurs Français réunis, 1954, avec illustrations de Picasso ; publ. d'abord dans *Les Lettres françaises*, 4-18 février 1954).
6. Voir *Œuvres complètes*, éd. Assézat-Tourneux (Paris, 1875-1877), t. XIX, pp. 342 et 350. — Nous désignons désormais cette édition par A.-T.
7. A.-T., XVII, p. 444, et *Corresp. inédite*, éd. A. Babelon (Paris, 1931), I, p. 314.
8. Le meilleur ouvrage d'ensemble sur Hemsterhuis reste la thèse de L. Brummel (directeur actuel de la Bibliothèque Royale de La Haye) : *Frans Hemsterhuis, een philosofenleven*, Haarlem, 1925.

Ce que l'on sait moins, c'est que ce penseur irrationaliste a été comme fasciné par la personnalité de Diderot, en qui il a salué l'un des plus grands écrivains qui eût jamais été [1]. Quant à la princesse de Gallitzin, la « Diotime » de Socrate-Hemsterhuis, tout en reconnaissant comme son ami les talents littéraires de Diderot, elle se montra beaucoup plus sévère à l'égard de ses opinions, au point de comprendre finalement dans sa condamnation l'homme tout entier [2]. C'étaient d'ailleurs les principes matérialistes du prince de Gallitzin — fervent admirateur de Diderot et d'Helvétius — qui allaient la pousser à se séparer de son mari : en 1779, la princesse s'établit, avec ses deux enfants, à Münster en Westphalie. C'est surtout à partir de ce moment que s'est engagée sa volumineuse correspondance avec Hemsterhuis (resté à La Haye, où il continuait de fréquenter le prince), qui nous est conservée en sa quasi-totalité à Münster [3] et à la Bibliothèque Royale de La Haye [4]. Il est souvent question de Diderot dans ces lettres, et de littérature en général, et c'est ce qui va nous ramener à notre point de départ : l'*Encyclopédie* et... sa fortune en Espagne.

Dans le recueil de La Haye, sous la date du 23 avril 1780, une lettre de Hemsterhuis à la princesse nous apprend [5] :

> Ma toute chere Diotime [...] j'ai eu chez moi toute la matinée un Espagnol que le P[rince] m'a envoié et qui m'a fait beaucoup de plaisir. Il avoit demeuré un an et demi à Paris, et etoit fort lié avec les meilleures têtes qui s'y trouvent, comme Alembert, d'Olbach etc., et il est intime ami de Diderot. Je l'ai beaucoup questionné sur le dernier, et j'ai été charmé d'apprendre qu'il etoit très heureux et jouissant, dont je ne l'aurois pas cru susceptible [6]. Il aime sa vielle *(sic)* epouse qui le traite comme un enfant. Il aime eperdument sa fille qui est une merveille à ses yeux, et son gendre, à en juger sur quelques traits que l'Espagnol m'en a dit, doit être un homme très sensé, fort honnette et genereux [7]. Mon Espagnol a beaucoup de belles connoissances, mais il

1. Nous préparons depuis quelques années une étude complète sur les rapports personnels de Diderot avec Hemsterhuis, et les jugements de celui-ci sur son grand émule. Voir, pour le moment, Brummel (consulter son *Index*), et un article de nous dans la revue *Neophilologus*, XL, 1956, pp. 81-93 (*Quelques renseignements inédits sur un manuscrit du « Rêve de d'Alembert »*).

2. Dans une lettre de 1782, elle parlera de « Diderot, qui me répugnait à cause de ses principes » (Brummel, p. 138 ; cf. notre article cité, p. 92, n. 2). Sur la princesse de Gallitzin, voir surtout P. Brachin, *Le cercle de Münster (1779-1806) et la pensée religieuse de F. L. Stolberg*, Lyon-Paris, 1951 (pour les rapports avec Diderot : pp. 17-18, 415-416).

3. Bibl. de l'Université, 10 volumes in-4° reliés, et 28 boîtes ou « Kapseln » ; cf. Brachin, p. 472.

4. Un seul volume, coté 132 F-1[1].

5. Nous régularisons l'emploi des majuscules ; le sigle & est développé.

6. Le 20 décembre 1784, ayant lu en manuscrit le *Rêve de d'Alembert*, Hemsterhuis écrira à la princesse : « Le ton en est sérieux, triste même, quoiqu'il affecte par ci par là de la gayeté, qui ne séjourna jamais dans cette âme sombre » (*inédit*, Bibl. de Münster, Bd. II : Socrate-Diotime). L'idée surprend un peu.

7. C'était bien l'opinion de Diderot, qui en avait lui-même fait choix pour sa fille. Rappelons que c'est le 9 septembre 1772 qu'Angélique Diderot avait épousé Abel-François-Nicolas Caroillon de Vandeul.

me paroit qu'il n'a pas ce que j'appellerois la belle façon de sçavoir. Les idées qui appartiennent à differentes sciences ont leurs cellules à part dans sa tête. Ce sont des familles isolées qui ne se communiquent pas entre eux. Chaque idée ne s'accouple que dans sa famille, ou dans son tribus *(sic)*. Celles qui appartiennent à la jurisprudence ne se marient pas avec celles de la physique, de la litterature, etc., et cest pourtant de ces mariages qu'on doit attendre le neuf, le grand et le beau [1].

Mon Espagnol appartient au Roi, je ne sçai dans quelle qualité ; mais il ramasse une prodigieuse bibliotheque. A cette occasion il me dit une chose qui m'a frappée *(sic)*. Il forme une bibliotheque choisie d'excellents livres. Cette bibliotheque sera mise dans des caisses de plomb, et ces caisses dans d'autres d'un bois fort, et après, le tout sera enterré, afin qu'après quelque grand *(sic)* catastrophe et dans des siècles de barbarie, que j'appelle l'aphalie [2] de l'esprit humain, ce thresor etant decouvert pourra de nouveau accelerer le mouvement de cet esprit, pour le mener au plus vite vers une perihalie quelconque.

J'avoue ma Diotime que cette idée me parut grande et belle ; mais comme je fis semblant de douter de son execution, il me dit en cachette, que dans une ville de l'Espagne qu'il ne vouloit pas me nommer, on avoit enterré sous le maitre-autel de la grande Eglise, un exemplaire complet de l'Encyclopedie accommodé de la façon que je viens de vous dire, et qu'il n'y avoit dans toute l'Espagne que cinq personnes qui le sçussent, et dont deux etoient deja morts. Je ne doute pas ma chere Diotime ou [3] vous jugerez de cette idée exactement comme moi et que vous la trouverez analogue à votre tête. Il est certain que la bienfaisance et l'amour de l'humanité ne sçauroit *(sic)* jamais se presenter sous un aspect plus majestueux [4].

Disons tout de suite que le généreux Espagnol qui a ainsi passé la matinée du 23 avril 1780 [5] à raconter au philosophe Hemsterhuis, à La Haye, les faits extraordinaires dont on vient de prendre connaissance, *n'était pas* Pablo de Olavide. Des deux raisons qui nous engagent à penser de la sorte, l'on ne contestera pas la première : en avril 1780, cette illustre victime de l'Inquisition, ancien « assistant » de Séville et surintendant des *Nuevas Poblaciones* de la Sierra Morena [6], en était encore à accomplir en Espagne la pénitence que, lors de l'*autillo* du 24 novembre 1778, le Tribunal suprême du Saint-Office lui avait infligée, l'ayant déclaré « héré-

1. Il est peut-être intéressant de savoir que pour Hemsterhuis, Diderot aussi avait « quelque monstruosité dans sa composition » : « il n'y avait aucune analogie entre son intellect et son imagination », son intellect marchant « sur des échasses » (*inédit*, 12 février 1784, même source que *supra*).

2. Lire sans doute : *aphélie* (grec ἀπό et ἥλιος), « point de l'orbite d'une planète, ou d'une comète, qui est le plus éloigné du soleil ». Plus loin : *périhélie*, « point de la courbe le plus rapproché du soleil ». Termes déjà employés (dans leur forme correcte) par Cassini, vers 1740 (cf. DAUZAT, *Dict. étymologique*).

3. Lire : *que* (hollandais *twijfelen of*, douter que).

4. Dans aucune des lettres subséquentes de Hemsterhuis, ni dans les réponses de la princesse, il n'est fait d'autre allusion à l'affaire.

5. Précisons que la lettre de Hemsterhuis porte : « La Haye *le dimanche* 23 d'Avril 1780 », ce qui exclut la possibilité qu'elle soit en réalité postérieure d'une ou de quelques années (en 1780, le 23 avril tombait en effet un dimanche).

6. C'est surtout comme « colonisateur de la Sierra Morena » qu'Olavide a retenu l'attention des historiens. Rappelons les deux ouvrages du regretté C. Alcázar MOLINA : *Los hombres del reinado de Carlos III, D. Pablo de Olavide. El colonizador de Sierra Morena* (Madrid, 1927), et *Las colonias alemanas de Sierra Morena* (1930). — Voir maintenant DEFOURNEAUX, *op. cit.*, chap. VII.

tique, infâme et membre pourri de la religion »[1]. Cependant, certaines circonstances de la vie « infâme » de Don Pablo — et qui ont en partie causé sa disgrâce — sont de nature à nous ramener irrésistiblement à lui, en lisant dans la lettre de Hemsterhuis le passage où il est question de la « prodigieuse bibliothèque », ou « bibliothèque choisie d'excellents livres », dont se disait possesseur le voyageur de 1780.

Olavide, après une carrière initiale d' « auditeur » à Lima qui l'avait mené tout droit dans la *Cárcel de Corte* à Madrid[2], rétablissait sa situation en épousant, en 1755, la richissime veuve Isabel de Los Ríos. La fortune de celle-ci étant devenue la sienne, Don Pablo entreprit, de 1757 à 1765, plusieurs grands voyages en France, dont nous ignorons peut-être les occasions directes, mais qui, selon le témoignage de Dufort de Cheverny[3], devaient servir surtout à lui permettre de « faire des achats dans tous les genres », afin de « faire faire un grand pas à l'Espagne et de la tirer de l'engourdissement où elle était plongée ». Et Dufort ajoute : « *Il commença par rassembler une bibliothèque immense et la fit encaisser pour Madrid.* » De retour en Espagne, après son troisième et plus long séjour en France (1763-1765)[4], Olavide fut appelé en 1767 à ses hautes fonctions, — intendant d'Andalousie, « assistant » de Séville et surintendant des « Nouveaux Établissements » à créer dans la Sierra Morena, — qui allaient enfin l'associer à la grande œuvre entreprise par Charles III et ses ministres de « régénérer » l'Espagne[5]. La sentence inquisitoriale de 1778 dit assez dans quel esprit Olavide a mené son action réformatrice ; ce qui l'indique aussi, c'est un incident qui a marqué le début de sa nouvelle carrière, et qu'il convient de rapporter ici[6]. En

1. Sur le procès et la condamnation d'Olavide, voir le chap. x de M. Defourneaux. Sur les conditions de sa pénitence : chap. xii. En avril 1780, il se trouvait en « liberté surveillée » à Almagro (près de Murcie) ; ce n'est que vers la fin de novembre de cette année qu'il s'enfuira à Perpignan, pour arriver à Paris au printemps de 1781. On voit l'intérêt de la précision que nous avons pu apporter sur la date de la lettre de Hemsterhuis.

2. Defourneaux, chap. Ier : *Lima, la jeunesse et le premier procès*. Nous ne nous arrêtons pas ici aux importantes rectifications qu'apporte cet auteur à la biographie traditionnelle, concernant la période péruvienne de l'existence d'Olavide.

3. *Mémoires*, publ. par R. de Crèvecœur, 6e éd. (1909), I, pp. 310-311 ; cité par Defourneaux, p. 59, qui donne encore en note (n. 2) ce passage tiré du manuscrit des *Mémoires* (conservé à Blois) : « Puissamment riche, il [Olavide] dépensa près d'un million en six mois, soit *pour se faire une immense bibliothèque*, soit pour prendre des connaissances sur nos manufactures, soit pour payer des gens d'art et les envoyer à Madrid. »

4. C'est à ce dernier séjour du reste que se rapporte plus particulièrement le témoignage de Dufort. Avant de venir à Paris, Olavide avait visité l'Italie et s'était arrêté huit jours aux Délices, chez Voltaire (Defourneaux, p. 54 et n. 2, 3).

5. Notons que de 1766 à 1767 il fut déjà directeur de l'Hospice de San Fernando et *personero* (syndic représentant) de Madrid ; cf. Defourneaux, chap. iv : *L'apprentissage de la vie publique*.

6. Cf. Defourneaux, pp. 63-64 (lettre d'Olavide du 10 novembre 1768, tirée des Archives de l'Inquisition ; soulignements de M. Defourneaux).

novembre 1768, ayant reçu avis que vingt-neuf caisses de livres français — contenant plus de 2.400 volumes, parmi lesquels « quelques prohibés » [1] — allaient lui parvenir à Séville, il s'adressa directement à Sa Seigneurie Illustrissime l'Inquisiteur général, afin de lui expliquer tant bien que mal l'usage qu'il entendait faire de cet énorme envoi : « ... je dois lui faire connaître que *l'occupation de toute ma vie a été de réunir une collection complète*, dans le but de faire une bibliothèque publique ». Justement chargé alors de la liquidation des biens des Jésuites dans la circonscription d'Andalousie, il se proposait de créer une bibliothèque universitaire, en s'aidant des livres, surtout les anciens, qui avaient appartenu à la Compagnie, et en y ajoutant son propre fonds, *qui renfermerait le meilleur de la production moderne*. On obtiendrait ainsi la meilleure bibliothèque existant en Espagne, « dans laquelle, comme le sait Votre Illustrissime, *il doit y avoir de tout, avec les précautions qui s'imposent* ». En conséquence de sa démarche auprès de l'Inquisiteur général, Olavide put sans trop de difficultés disposer du contenu de ses caisses à Séville, mais il ne semble pas qu'il en ait fait bénéficier une bibliothèque publique. Constamment enrichie depuis, le sort de sa « collection complète » demeure du reste inconnu : M. Defourneaux n'en a trouvé d'autre trace qu'un inventaire partiel, confisqué lors de l'arrestation d'Olavide en 1776 [2]. Les livres eux-mêmes paraissent avoir été mis en sûreté avant la date fatale [3], et le catalogue restitué par M. Defourneaux sur la base des 450 titres que comporte l'inventaire hâtivement rédigé, ne correspond évidemment qu'à une faible partie de ce qu'était en réalité la bibliothèque d'Olavide. M. Defourneaux estime au bas mot à 1.800 ou 2.000 ouvrages le total des livres français que possédait Olavide [4], et il fait observer à juste titre que « non seulement une bibliothèque française aussi importante était certainement chose unique en Espagne,

1. C'est l'expression d'Olavide.

2. Voir l'Appendice II de son ouvrage (pp. 476-491) : *La bibliothèque française d'Olavide, essai de reconstitution*. Cf. les excellentes remarques sur l'interprétation générale du catalogue, pp. 65-69.

3. Defourneaux, pp. 69 et n. 2, 338 et n. 4, 340 et n. 1, 476. Une trentaine d'ouvrages seulement (d'ailleurs anodins) fut saisie dans l'appartement d'Olavide à Madrid. Quant à ses collections de Séville et de La Carolina, elles avaient pour le moins été expurgées, et rien n'indique qu'on ait confisqué (ou : pu confisquer) le reste. — De 1781 à 1798, Olavide, vit en exil en France ; de retour en Espagne, il fait revenir aussi, en 1799, sa bibliothèque, qui remplit alors douze barriques (Defourneaux, p. 445 et n. 2). Il doit s'agir d'une nouvelle collection, indépendante de celles qu'il avait possédées avant 1776.

4. Représentant un nombre beaucoup plus élevé de volumes (pour l'inventaire conservé, la proportion est de 450 à 840). M. Defourneaux (p. 477) a sans doute raison de croire l'envoi de fin 1768 indépendant de l' « immense bibliothèque » réunie à Paris avant 1765 (qu'Olavide aurait fait « encaisser pour Madrid ») ; par ailleurs, il y a eu des envois jusqu'en 1775 ou 1776 (cf. p. 65, n. 1).

mais elle dépassait de beaucoup la moyenne des bibliothèques privées en France à la même époque »[1].

Hasardons donc une rectification de notre assertion de tantôt : si ce n'est pas Pablo de Olavide en personne qui s'est trouvé à La Haye vers la fin d'avril 1780, c'est pourtant bien de sa fameuse bibliothèque qu'il est question dans la relation de Hemsterhuis, et nous aurions dans l'interlocuteur de celui-ci un simple porte-parole de Don Pablo, peut-être effectivement chargé de la conservation de sa bibliothèque. Pour l'identification de cet homme de confiance, la lettre de Hemsterhuis contient d'ailleurs un élément fort important, sous forme des allusions qui y sont faites à Diderot. Quel est l'Espagnol qui, durant « un an et demi », mettons à partir de la fin de 1778 ou le début de 1779, a intimement connu Diderot ? En parcourant toute l'œuvre et la correspondance de celui-ci, on n'en découvre qu'un seul qui puisse entrer en ligne de compte, et il se trouve qu'il a précisément fourni à Diderot les matériaux du « précis historique » sur *Don Pablo Olavidès*[2], morceau qui fut inséré en octobre 1782 dans la *Correspondance littéraire* de Grimm et Meister[3], et qui fait de l'encyclopédiste le premier biographe en date du « martyr de l'Inquisition ». La composition de cette notice remonte certainement à 1779[4], et l'Espagnol auquel Diderot doit ses renseignements ne saurait être que Miguel Gijón, chevalier de Saint-Jacques, dont le « précis » indique qu'il est « fixé présentement à Paris »[5].

Grâce à M. Defourneaux, nous disposons sur Miguel Gijón y León d'un certain nombre d'informations, qui mettent en lumière les liens étroits qui ont existé entre ce personnage et Pablo de Olavide. Non seulement ils étaient compatriotes, puisque tous deux originaires du Pérou, mais ils avaient été admis ensemble, en 1756, dans le plus illustre des Ordres militaires espagnols,

1. C'est ce qui ressort de la confrontation avec l'étude bien connue de Mornet : *Les enseignements des bibliothèques privées (1750-1780)*, in *R.H.L.F.*, 1910, pp. 449-496.

2. *Don Pablo Olavidès, précis historique rédigé sur des mémoires fournis à M. Diderot par un Espagnol (1782)*, in A.-T., VI, pp. 467-472. L'article vient d'être republié, d'après le manuscrit autographe du fonds Vandeul, par M. Defourneaux (pp. 472-475, Appendice I). Notons que le manuscrit porte seulement comme titre : *Dom Pablo (Paul) Olavidès.*

3. En même temps qu'un autre « précis historique » (également « rédigé par M. Diderot sur des mémoires qui lui ont été fournis par un Espagnol »), sur *Les Jésuites chassés d'Espagne* (A.-T., VI, pp. 458-466). Les deux articles ont d'abord paru dans l'éd. de la *Corresp, littéraire* de 1813, puis dans celle de 1830 ; (cf. Defourneaux, p. 471).

4. M. Defourneaux, pour des raisons qui n'importent pas pour le moment, la situe tantôt « dans les derniers mois de 1779 ou au début de l'année suivante » (p. 374), tantôt « à la fin de 1779 ou au cours de l'année suivante, avant le mois de novembre » (p. 471). Nous montrerons *infra* (p. 616) qu'il convient de reculer plus loin, peut-être jusqu'à décembre 1778.

5. A.-T., VI, p. 468, et Defourneaux, p. 473 (aussi p. 471).

l'Ordre de Saint-Jacques ou de Santiago [1]. Vers la même époque, songeant à employer une partie du capital que lui apportait Isabel de Los Ríos au commerce en gros, c'est avec Gijón, et le Madrilène José de Almarza, qu'Olavide s'était mis en société [2]. En 1767, nous les trouvons l'un et l'autre chargés de la liquidation des biens des Collèges jésuites d'Andalousie, puis résidant à La Carolina (alors La Peñuela), où Olavide, nommé à la tête des « Nouvelles Colonies » de la Sierra Morena, a offert à son ami le poste de subdélégué général [3]. En 1769, à la suite d'un incident qui suspend aussi Olavide pour quelques mois de ses fonctions, Gijón démissionne du service du Roi, pour s'installer désormais dans ses domaines à Málaga, où il créera, sous le nom de *La Carolina malagueña*, un nouveau quartier, comprenant des filatures et un centre d'expérimentation agricole [4]. Mais en 1776, lorsque l'Inquisition prépare son assaut décisif contre Don Pablo, Gijón est là pour agir sur certains des témoins interrogés par le Saint-Tribunal [5], et deux ans plus tard, à l'approche du fameux *autillo* du 24 novembre, nous le voyons se rendre à Paris, officiellement dans le dessein de s'y documenter sur l'état des arts et manufactures, mais aussi, à ce que suppose M. Defourneaux, pour y transférer une partie de la fortune qu'Olavide avait pu soustraire aux confiscations de l'Inquisition [6]. C'est pendant ce séjour à Paris qu'il instruit Diderot des malheurs arrivés à son compatriote, et c'est vers la fin de 1780 que son retour en Espagne est attesté : il obtient alors la liberté d'Olavide, lequel pourra s'enfuir en France [7]. Non seulement donc le champ est libre

1. Defourneaux, p. 52 et n. 2 (pour l'entrée d'Olavide dans l'Ordre, p. 51).

2. Renseignement fourni par le *Précis* de Diderot (A.-T., VI, p. 468, et Defourneaux, p. 473) ; cf. Defourneaux, p. 52, qui rétablit ici le vrai nom de l'autre associé (Diderot écrit *Almanza*, comme d'ailleurs *Gigon*). Nous aurons à revenir sur le personnage d'Almarza.

3. Defourneaux, p. 188. Sur les activités de Gijón dans les débuts de la colonisation : pp. 191-195, 199, 201.

4. *Ibid.*, pp. 203-208 (inspection du « visiteur » Valiente) ; pp. 188 (n. 3), 227 (n. 2), 230 (n. 1). Sur ses expériences de Málaga il fit, entre 1776 et 1780, plusieurs communications à la « Société des Amis du Pays » de Madrid. Notons encore qu'Olavide avait demandé pour Gijón une place au Conseil des Finances, qu'il attendait encore en 1776 (p. 227, n. 2, *in fine*), et qu'il reçut en 1784 un « titre de Castille » (p. 211, n. 2). Nous ne savons donc pas beaucoup mieux que Hemsterhuis dans quelle qualité exactement, en 1780, Gijón « appartenait au Roi ».

5. *Ibid.*, p. 335, n. 3, et p. 374, n. 3. Il s'agissait d'obtenir la rétractation de l'Autrichien Sébastien Steyner, interprète des *Nuevas Poblaciones* (voir pp. 334-335). Gijón le logeait chez lui, à Madrid.

6. *Ibid.*, p. 374 et p. 375, n. 2 (à la p. 471, M. Defourneaux doit se tromper en faisant partir Gijón en 1780).

7. Puisque ce dernier rôle de Gijón nous est uniquement transmis par le *Précis* de Diderot *(in fine)*, l'on dira qu'il y a contradiction sur le plan chronologique. Nous la résoudrons *infra* (p. 616), en faisant intervenir, dans le courant de 1781, un autre informateur de Diderot (bien qualifié pour prendre la relève de Gijón...). Voir donc avec réserve les explications de M. Defourneaux, sur la valeur du mot « liberté » (pp. 375 et 471).

pour imaginer une escapade de Miguel Gijón à La Haye, en avril 1780 [1], mais après tout ce qui précède il ne doit y avoir aucune difficulté à admettre que ce soit lui justement qui a mis en sûreté la précieuse bibliothèque d'Olavide, dont de toute façon il ne pouvait ignorer l'existence, et au sujet de laquelle il a fort bien pu ensuite, en véritable *alter ego* de son ami [2], s'exprimer en termes qui faisaient croire qu'il s'agissait là de sa collection personnelle. D'ailleurs, M. Defourneaux signale que Gijón lui-même a été, vers la fin de sa vie, poursuivi par l'Inquisition pour avoir lu des ouvrages prohibés [3], et l'idée qu'il se fût définitivement acquis une partie de la bibliothèque de Don Pablo, ou se soit simplement inspiré de l'exemple de celui-ci pour former à son tour une « collection complète », ne semble donc pas devoir être exclue [4].

Nous en arrivons à la partie la plus intéressante, quoique la plus pénible de notre tâche. Si le projet d'enterrer toute la « prodigieuse bibliothèque » dont parle Hemsterhuis, attendait encore sa réalisation en 1780, et peut-être longtemps après, aucun indice ne nous invitant à croire à son exécution définitive, en revanche un exemplaire complet de l'*Encyclopédie* aurait été bel et bien enseveli sous le maître-autel d'une église d'Espagne, et cette relative précision doit nous engager à faire un effort pour reconstituer toutes les circonstances qui ont entouré cette étrange cérémonie, tellement à l'honneur de Diderot. Puisque nous supposons que des cinq initiés auxquels fait encore allusion Hemsterhuis, deux n'étaient autres que Pablo de Olavide et son confident Gijón, nous pourrions commencer par examiner le rôle que l'*Encyclopédie* a joué dans la vie du premier, ce qui revient à vérifier dans l'ouvrage récent de M. Defourneaux la légitimité des soupçons déjà formulés à ce sujet par M. Sarrailh. Or, trois témoignages attestent qu'Olavide a en effet connu et possédé l'*Encyclopédie*. En 1768 ou 1769 d'abord, lors d'une première enquête secrète et provisoire de l'Inquisition locale de

1. Nous n'avons, toutefois, pu l'établir avec certitude. Seul fruit de nos recherches là-dessus : la *Gazette d'Amsterdam*, du mardi 25 avril 1780, annonce que le 22 du mois, à La Haye, le vicomte de la Herreria, ministre plénipotentiaire de S. M. Catholique auprès de Leurs Hautes Puissances, avait donné « une magnifique fête », où s'étaient trouvés le Prince Stathouder et sa famille, ainsi qu'un « grand nombre de personnes de la première distinction ». Nous pouvons donc tout de même admettre que c'est à cette réception de l'ambassadeur d'Espagne que le prince de Gallitzin (lui-même ambassadeur de Russie) a rencontré l'Espagnol qu'il devait envoyer le lendemain matin (dimanche 23 avril) chez Hemsterhuis.

2. C'est le terme, ou celui de « porte-parole », qu'emploie M. Defourneaux pour qualifier les rapports Olavide-Gijón, surtout dans l'affaire du *Précis* de Diderot (voir pp. 40, 52, 298 (n. 2), 374). Par ailleurs, il insiste sur le curieux parallélisme de leur existence (pp. 52 et 188, n. 2).

3. P. 188, n. 2 (aucune précision, ni source n'est donnée).

4. Il faut espérer que M. Defourneaux reprendra un jour ses recherches là-dessus.

Séville, le comte de Aguila déclare avoir vu chez Olavide, dans son appartement de l'Alcázar, diverses œuvres de d'Alembert, entre lesquelles la préface de l'*Encyclopédie*, « œuvre prohibée au premier degré » [1]. Sur le séjour à La Carolina portera plus tard, en 1777 (après l'arrestation d'Olavide, et lors de la seconde phase du procès proprement dit [2]), une déposition du curé Duval-Lanes, vicaire général des « Nouvelles Colonies », disant que le surintendant « avait eu l'intention de faire lire aux colons des passages de l'*Encyclopédie* relatifs à l'agriculture et aux fabriques », mais que lui, Duval-Lanes, l'en avait empêché [3]. Enfin, se rapportant avec précision à la période finale de l'administration des Colonies, il y a ce témoignage intriguant de Pedro de Vera, curé de l'hôpital de la petite ville de Baeza, lequel déclarait en décembre 1775, en parlant des lectures d'Olavide : « Quant à l'*Encyclopédie*, œuvre qu'il *ne possède peut-être que depuis deux mois*, je n'en ai entendu lire qu'une seule soirée le chapitre sur les Saints Pères » [4]. A en croire Pedro de Vera, ce serait donc vers le mois d'octobre 1775 seulement qu'Olavide avait acquis pour la première fois l'*Encyclopédie*. Bien que les deux autres témoignages cités ne s'y opposent pas nécessairement (nous ne connaissons pas, en effet, la date exacte de l'incident rapporté par le curé Duval, et le comte de Aguila ne fait allusion qu'au *Discours préliminaire* de 1751), il est pourtant hautement improbable qu'Olavide ait attendu jusque-là pour enrichir sa bibliothèque d'un ouvrage correspondant tellement à ses goûts, et que toute l'Europe éclairée avait accueilli depuis longtemps comme l'entreprise majeure du siècle. Il faut que Pedro de Vera ait eu en vue l'une des rééditions de l'*Encyclopédie*, plus particulièrement peut-être l'*Encyclopédie* entièrement refondue d'Yverdun qui venait précisément de se terminer au cours de cette année 1775 [5], et par laquelle Don Pablo a pu vouloir compléter son édition originale. Mais si notre curé

1. Defourneaux, p. 296.

2. La première phase *(causa en sumaria)* s'était achevée en octobre 1776 ; la seconde (novembre 1776-novembre 1778) comportait la « ratification » de leur déposition par les témoins interrogés au cours de la période précédente, l'interrogatoire de nouveaux témoins, et les interrogatoires de l'inculpé lui-même (Defourneaux, pp. 352-353).

3. Defourneaux, p. 354. Duval-Lanes était au reste un excellent ami d'Olavide (cf. *infra*).

4. *Ibid.*, p. 241, n. 8 (cf. p. 66, n. 2). C'est nous qui soulignons.

5. Du moins les 42 vol. in-4° de texte, les volumes de planches et les *Suppléments* ne devant paraître que plus tard (jusqu'en 1780). La simple réimpression de l'*Encyclopédie* (à Genève, par Cramer et Detournes, 28 vol. in-fol.) ne fut achevée que vers 1776. Cf. G. B. Watts, *The Swiss editions of the « Encyclopédie »* (in *Harvard Library Bulletin*, IX, 1955, n° 2, pp. 213-233), et Charly Guyot, *Le Rayonnement de l'Encyclopédie en Suisse française*, Neuchâtel, 1955 (plutôt que le texte de la communication de M. Guyot d'août 1951, paru dans les *Cahiers* de l'A.I.E.F., 1952, n° 2).

veut vraiment prétendre qu'Olavide n'avait jamais possédé celle-ci, ou ne l'avait achetée qu'en octobre 1775 pour la première fois, l'on nous permettra de ne pas le suivre et d'insinuer plutôt que, si Olavide s'est offert à ce moment-là une nouvelle *Encyclopédie*, quelle qu'elle fût, c'était simplement parce qu'il ne pouvait plus disposer de son exemplaire de la première édition...

Commencée en 1751, à quelle date l'*Encyclopédie* originale pouvait-elle être considérée comme achevée ? Question non sans intérêt, puisqu'on nous apprend que c'est un « exemplaire complet » de l'ouvrage qui avait été enterré en Espagne. Or, sans compter les cinq volumes de *Supplément* de 1776-1777 et les deux volumes de *Table* de 1780, qui n'appartiennent plus à Diderot, c'est surtout l'année 1772 qui fera notre affaire : la dernière livraison de planches avait alors paru, portant le total des volumes de l'*Encyclopédie* proprement dite à vingt-huit, dont dix-sept de « discours » et onze d'estampes. Mais peut-être convient-il de remonter plus haut, jusqu'à la fin de 1765, lorsque Diderot, en s'écriant : « Terre ! terre ! »[1], avait lancé d'un seul coup les tomes VIII à XVII du texte, mettant ainsi fin, d'une façon glorieuse et spectaculaire, au corps de l'ouvrage. Pablo de Olavide — comme nous l'avons indiqué plus haut — n'était plus à Paris au moment où se produisit ce dernier événement, mais il faut croire que les précieux *in-folio* sont venus s'ajouter à sa « bibliothèque immense » de Madrid (les tomes I à VII y figuraient certainement déjà en bonne place [2]), à moins qu'ils ne fussent inclus seulement dans le grand envoi de fin 1768, quand Don Pablo avait élu domicile à Séville. Que ce soit d'ailleurs à Madrid ou à Séville qu'Olavide a pu disposer du texte complet de l'*Encyclopédie*, il ne semble pas y avoir beaucoup de chances pour que dans l'une ou l'autre de ces villes il ait enfoui son exemplaire fraîchement acquis sous l'autel d'une église quelconque. Il est vrai qu'à Madrid, notre homme fut en relations suivies et intimes avec des gens en place tels que Campomanes et le fameux Aranda [3], et qu'à ce propos des historiens ont insinué que le salon de Don Pablo, « centre de propagande voltairienne », aurait été l'un des « conventicules » de la franc-maçonnerie, ou encore « le temple de quelque association

1. Voir *Correspondance*, éd. G. Roth, t. V, p. 91 (lettre à Sophie Volland, 18 août 1765). Cf. l'*Avertissement* même du tome VIII de l'*Encyclopédie* (dans A.-T., XIII, p. 172).

2. Le tome VII datait de novembre 1757. On se rappelle, d'autre part, le bruit fait par la condamnation de début 1759. Olavide, venant à Paris depuis 1757 (avec les intentions que l'on sait), n'a pu ignorer, ni manquer d'acheter, l'*Encyclopédie*.

3. Defourneaux, pp. 74, 79-80, 102, 211. C'est grâce à l'amitié d'Aranda, devenu premier ministre en 1766, qu'Olavide se vit confier ses diverses charges publiques.

secrète dont il maniait les fonds »[1]; mais justement il aura fallu, sinon le concours actif, du moins la connivence d'un ecclésiastique, puisque c'est dans une église qu'on nous dit que l'*Encyclopédie* avait été cachée[2]. La difficulté semblerait moindre à Séville, où M. Defourneaux nous montre Olavide en excellents termes avec le cardinal de Solis[3], mais s'imagine-t-on sérieusement ce prélat favorisant un projet aussi profane, en mettant à la disposition de l' « assistant » sa vieille et vénérable cathédrale ?

Hâtons-nous plutôt vers La Carolina, petite capitale de ces *Nuevas Poblaciones* qui restent le principal titre de gloire de Pablo de Olavide. C'est là, au milieu de ce monde naissant de rien, où il s'efforce de créer la « société rurale modèle » dont rêvent Charles III et ses ministres, qu'on le sent le plus libre, le plus détaché à l'égard des traditions, le plus audacieux par conséquent dans ses réalisations et ses projets ; ce qui aboutira d'ailleurs au résultat que l'on sait : son incarcération dans les prisons de l'Inquisition, en 1776. Tous les éléments semblent en outre réunis à La Carolina, pour permettre au surintendant d'y procéder à un enterrement de l'*Encyclopédie*. Ayant pris possession de ses fonctions en août 1767[4], il avait commencé par s'entourer d'un « état-major » d'hommes actifs et éclairés, dont le premier, comme on l'a vu plus haut, le fidèle Miguel Gijón. Il est vrai que celui-ci a quitté les « Colonies » en 1769, mais il y réapparaît souvent par la suite, laissant ainsi intact le *terminus ad quem* d'octobre 1775[5] que nous voudrions assigner à l'affaire de l'*Encyclopédie*. Font également figure d'hommes de confiance, témoignant d'un dévoue-

2. L. Coloma, *Retratos de antaño* (1895), p. 240, et V. Barrantes, *Nuevas noticias del filósofo Olavide*, in *España moderna*, XXIX (15 mai 1891) ; cf. Defourneaux, p. 79, n. 3.

3. On pourrait penser pour ce rôle (mais nous n'insistons pas), à l'abbé Felipe de Samaniego, archidiacre de Pamplona (Pampelune), qui fut un ami très intime d'Olavide et déclara spontanément, après le petit *auto de fe* de 1778, avoir lu « Voltaire, Mirabeau, Rousseau, Hobbes, Spinoza, Montesquieu, Bayle, d'Alembert, Diderot et autres ». Defourneaux, pp. 240, 312-313 (et 313, n. 1), 362-363. Pour la déclaration de 1778, cf. Sarrailh, p. 302 (d'après Llorente, *Hist. critique de l'Inquisition d'Espagne*, Paris, 1817, t. II, pp. 549-550).

4. Pp. 113 et n. 2, 284 et n. 2.

5. Jusqu'en 1769, il habite à Séville, mais fait de fréquents séjours aux « Colonies » ; de 1769 à mai 1773, et de mars 1774 à décembre 1775, sa résidence ordinaire sera fixée à La Carolina. Cf. Defourneaux, pp. 173, 191, 220-221.

6. Se rappeler le témoignage du curé Vera (de toute façon, c'est en décembre 1775 qu'Olavide, convoqué à Madrid, quitte pour toujours les « Colonies ») — Notons qu'en octobre 1775 est morte aussi Gracia de Olavide, demi-sœur de Pablo et sa fidèle compagne depuis l'époque des voyages en France (Defourneaux, pp. 73, 195 (n. 2), 240, 244-245). Peut-être faut-il penser à elle, en apprenant par la lettre de Hemsterhuis que deux des cinq initiés dans l'affaire de l'*Encyclopédie* étaient déjà morts en 1780. L'autre devrait être alors l'ex-associé Almarza, devenu le successeur d'Olavide à l'Hospice de San Fernando, et qui a fondé en 1775 la « Société économique des Amis du Pays » de Madrid (mais ceci sous beaucoup de réserve, M. Defourneaux le faisant tantôt mourir en janvier 1779, tantôt en 1795 : voir p. 52, n. 1, et p. 93, n. 3 ; cf. aussi pp. 90, puis 165, n. 1, et 275, n. 2, *in fine*).

ment sans bornes à l'égard du surintendant : le secrétaire général Bernard d'Arquée, Français originaire de Bagnères, qui fut pendant vingt ans au service personnel d'Olavide, et sera arrêté peu après lui (en même temps que le médecin de La Carolina, Calvet) sous l'inculpation de « propositions malsonnantes et de manœuvres tendant à empêcher le libre exercice du Saint Office » [1] ; Fernando de Quintanilla et Miguel de Ondeano, les autres subdélégués, dont le dernier prend en 1776 la précaution de faire disparaître de la bibliothèque de son maître tous les ouvrages de Voltaire [2] ; le second secrétaire Juan Caamaño, étroitement lié à Olavide et dénoncé, en juin 1775, à l'Inquisition de Cordoue comme « homme perdu en matière de foi » [3] ; d'autres encore, dont plusieurs Français, ingénieurs ou experts agronomes, faisant partie de l' « état-major technique » de Don Pablo [4]. Quant à des ecclésiastiques, il y en a en quantité dans les « Colonies », et de tout plumage : retenons seulement le curé français Jean Duval-Lanes, beaucoup plus traitable que ne le ferait soupçonner son témoignage cité de 1777 [5], et l'Italien Stefani, l'un des desservants de la paroisse de La Carolina [6], qui en 1776, pour des raisons qui demeurent mystérieuses, dut être renvoyé sur l'ordre de l'évêque de Jaén [7]. Enfin et surtout, il y a l'église de La Carolina, *église construite par Olavide lui-même*, en 1768, et sur l'aménagement et la décoration de laquelle, ainsi que sur l'organisation du culte et la personne même des desservants, il exerçait une surprenante autorité. Par exemple, il n'avait pas permis qu'il y eût dans l'église des images de Saints, et il n'y avait laissé établir qu'un seul autel, sous prétexte que, s'il y en a plusieurs, les fidèles ne font que « courir de l'un à l'autre à la recherche de la messe la plus rapide » [8]. Or, soit qu'il y ait été

1. Defourneaux, pp. 190 et n. 1, 240, 330 et n. 1, 335, 337 et n. 1, 338, 339 et n. 2, 340 et n. 2, 355 et n. 1. A partir de 1771, il avait mangé quotidiennement à la table du surintendant (p. 355).

2. *Ibid.*, p. 338.

3. *Ibid.*, p. 327. Olavide lui-même est qualifié à cette occasion : *el sabio más peligroso que hay en España* (« le savant le plus dangereux qu'il y ait en Espagne »).

4. *Ibid.*, p. 189. Leurs noms : Bertrand Beaumont, Simon Desneaux, les frères Pierre et Joseph Branly.

5. *Ibid.*, pp. 190, 215 (n. 1), 220, 240, 241 (n. 8), 242, 315-316, 327, 330, 337-339 (et 337, n. 2). Sur son attitude en 1777, pp. 337 et 354. Duval avait été aumônier de l'Hospice de San Fernando, en 1766.

6. L'autre était le Capucin F. Romuald de Fribourg, le grand ennemi d'Olavide et le véritable auteur de sa perte (Defourneaux, pp. 314-330). Il était arrivé en mai 1770.

7. Defourneaux, p. 336 et n. 2. Stefani avait lu Spinoza, Bayle, Voltaire, Rousseau et les *Pensées philosophiques* de Diderot (*ibid.*, n. 4).

8. *Ibid.*, pp. 243 (et n. 2), 328. Il avait interdit aussi les sonneries de cloches, sauf pour la messe paroissiale ; il s'opposait aux messes multipliées pour l'âme des défunts ; il voulait limiter les processions, réduire au minimum la pompe des enterrements, etc. Enfin, il alla

déposé lors de la construction de l'église en 1768, soit que ce fût dans les années suivantes jusqu'à 1775, il nous semble que c'est là, sous cet unique autel de l'église de La Carolina, que l'on pourrait avoir une chance de trouver cet exemplaire de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, qui a fait ici l'objet de nos préoccupations. Pour notre part, nous devons nous en tenir là, espérant que quelqu'un de mieux placé que nous voudra faire à notre hypothèse l'honneur d'une vérification. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'ajouter aux exemplaires de l'*Encyclopédie* qui heureusement nous restent, celui-là dont le texte ne saurait rien présenter de particulier, et ce sont — ô progrès ! — d'autres ouvrages que nous pouvons aujourd'hui destiner à survivre à une « aphélie » de l'esprit humain ; mais l'on se résignerait mal à ne pas savoir comment exactement Don Pablo et ses « complices » ont arrangé les choses, s'ils avaient accompagné leur *Encyclopédie* de quelque message aux générations futures, peut-être aussi d'une indication nous dévoilant l'origine de leur belle et noble idée.

Est-il d'ailleurs besoin d'aller chercher en Espagne la réponse à la dernière question que nous venons de toucher ? Voici ce qu'Olavide et consorts, comme tous leurs compatriotes et contemporains éclairés, avaient pu lire, ce que nous pouvons lire nous-mêmes dans l'article « Encyclopédie » de ... l'*Encyclopédie* (article rédigé par Diderot, et figurant dans le tome V, de 1755) [1] :

> Le moment le plus glorieux pour un ouvrage de cette nature, ce serait celui qui succéderait immédiatement à quelque grande révolution qui aurait suspendu les progrès des sciences, interrompu les travaux des arts, et replongé dans les ténèbres une portion de notre hémisphère. Quelle reconnaissance la génération qui viendrait après ces temps de trouble ne porterait-elle pas aux hommes qui les auraient redoutés de loin, et qui en auraient prévenu le ravage, en mettant à l'abri les connaissances des siècles passés ! Ce serait alors (j'ose le dire sans ostentation, parce que notre *Encyclopédie* n'atteindra peut-être jamais la perfection qui lui mériterait tant d'honneur), ce serait alors qu'on nommerait, avec ce grand ouvrage, le règne du monarque sous lequel il fut entrepris ; le ministre auquel il fut dédié ; les grands qui en favorisèrent l'exécution ; les auteurs qui s'y consacrèrent ; tous les hommes de lettres qui y concoururent.

Et ceci, dans l'*Avertissement* du tome VIII, de 1765 (encore de Diderot, et servant à présenter cette livraison des tomes VIII à XVII, dont nous avons parlé plus haut) :

> Notre principal objet était de rassembler les découvertes des siècles précédents ; sans avoir négligé cette première vue, nous n'exagérerons point en appréciant à plusieurs volumes *in-folio* ce que nous avons porté de richesses nouvelles au dépôt des connaissances anciennes. *Qu'une révolution dont le*

jusqu'à intercaler des cantiques de sa composition dans le rituel même de la messe (ils incitaient le curé Stefani à une plus grande dévotion !).

1. Nous citons d'après l'éd. A.-T. des *Œuvres* de DIDEROT, XIV, p. 428.

germe se forme peut-être dans quelque canton ignoré de la terre, ou se couve secrètement au centre même des contrées policées, éclate avec le temps, renverse les villes, disperse de nouveau les peuples, et ramène l'ignorance et les ténèbres; s'il se conserve un seul exemplaire entier de cet ouvrage, tout ne sera pas perdu [1].

Enfin, dès le *Prospectus* de l'*Encyclopédie* entière, paru en 1750 (daté de 1751), Diderot avait souhaité que son ouvrage « devienne un sanctuaire où les connaissances des hommes soient à l'abri des temps et des révolutions », et il avait en ces termes annoncé l'idée qu'il exprimerait plus explicitement par la suite : « Nous osons dire que si les anciens eussent exécuté une Encyclopédie comme ils ont exécuté tant de grandes choses, et que ce manuscrit se fût échappé seul de la fameuse bibliothèque d'Alexandrie, il eût été capable de nous consoler de la perte des autres. » [2]

Serait-il possible de préciser encore, et d'indiquer le moment exact où l'idée que lui suggérait ainsi Diderot, s'est cristallisée dans la tête de Pablo de Olavide ? Pour la période des premiers travaux de défrichement dans la Sierra Morena, M. Defourneaux nous cite deux lettres d'Olavide [3], faisant état de vestiges archéologiques romains et arabes découverts par ses ouvriers dans le sol des « Colonies », d'où le surintendant avait tiré la preuve que cette région déserte et inculte avait autrefois été habitée [4]. Cette circonstance imprévue, ce contraste tellement frappant entre deux états de civilisation dans la même contrée, n'ont-ils pas dû, en même temps, lui rendre tangible en quelque sorte la réalité des menaces appréhendées par Diderot ? La date exacte de la première des lettres, au ministre des Finances Muzquiz, ne nous est pas donnée ; l'autre, adressée au comte d'Aranda, le président du Conseil de Castille, et par laquelle Don Pablo demande l'envoi sur place d'un archéologue qualifié, est du 1er avril 1771. Cela nous rapproche de 1772, année qui vit paraître le dernier volume de planches de l'*Encyclopédie*, qu'Olavide aura tout de même voulu attendre, afin de pouvoir léguer à la postérité un exemplaire en tout point complet de l'ouvrage. Ouvrage auquel il entendait, soyons-en sûrs, associer du coup son propre chef-d'œuvre pratique, entrepris en l'honneur de celui qui avait donné son nom à La Carolina : Charles III.

1. A.-T., XIII, pp. 173-174 (c'est nous qui soulignons). Un texte plus sûr de l'*Avertissement* se trouve au t. V de la *Correspondance* de Diderot, éd. G. Roth, pp. 80-86 (voir surtout p. 83), d'après lequel nous avons corrigé *disperse de nouveaux peuples* en *disperse de nouveau les peuples* ; mais nous n'acceptons pas la leçon *se couvre secrètement...* (au lieu de *se couve*).

2. A.-T., XIII, pp. 139-140.

3. *Op. cit.*, p. 177, n. 4, et p. 225, n. 3.

4. M. Defourneaux (p. 177, n 4) suppose qu'elle l'était encore au début du XIIIe siècle, jusqu'après la bataille de Las Navas de Tolosa (1213).

Comme tous les épisodes précédents de la vie spectaculairement remplie de Pablo de Olavide, celui de sa fuite en France, après deux ans de pénitence accomplie en Espagne à la suite du grand procès inquisitorial, et des premiers temps de son séjour à Paris, où il arriva vers le mois de mai 1781, a été traité avec maîtrise, et une abondante documentation à l'appui, dans ce maître-livre qu'est la thèse de M. Defourneaux [1].

Sur un point seulement, nous voudrions rectifier une opinion émise par cet auteur, ce qu'il nous pardonnera sans doute volontiers. Il s'agit de l'accueil fait à Olavide par les « philosophes », une fois qu'il était arrivé en personne à Paris, sujet qui, pour des raisons que l'on devine, devait particulièrement retenir notre attention. M. Defourneaux, qui décrit fort bien le violent mouvement d'opinion qu'avait déchaîné dans toute l'Europe la sentence prononcée contre Olavide [2], et qui nous montre comment à Paris aussi sa réputation l'avait précédé (Marmontel, en mars 1779, lui rendit publiquement hommage dans une séance solennelle de l'Académie française [3], et Diderot, comme on se le rappelle, avait rédigé sa biographie), ne croit pourtant pas qu'Olavide, à partir de ce printemps de 1781, — et bien qu'il se fût rendu d'abord aux « saints lieux » de Ferney [4], — ait « cherché à entrer en contact avec les hérault de la philosophie qui, quelques années plus tôt, avaient déploré son sort et chanté ses louanges » [5]. Il avait pris (à la demande du gouvernement français, paraît-il [6]), le pseudonyme de comte de Pilos, et son principal souci aurait été d'effacer, dans une « vie agréable », les tristes souvenirs qui étaient les siens. M. Defourneaux nous restitue la société mêlée qui le fréquenta alors dans sa maison de la rue Sainte-Apolline, et où figurent, outre Dufort de Cheverny et son cercle, un

1. Chap. XII : *La pénitence et la fuite en France* ; chap. XIII : *La douceur de vivre (1780-1789)*.

2. Chap. XI : *L'Europe des lumières et le procès d'Olavide.*

3. Réception de Ducis au fauteuil de Voltaire (4 mars 1779) ; Marmontel lut un *Discours en vers sur l'espérance de se survivre*, où il fit allusion à Olavide (*Œuvres complètes*, éd. de 1818-1820, t. X, pp. 552-553 ; cité par M. DEFOURNEAUX, p. 373). J. A. DE LAVALLE, *Don Pablo de Olavide, apuntes sobre su vida y sus obras*, 2e ed., Lima, 1885, pp. 99-100, et V. García CALDERÓN, *Vale un Perú*, Paris, 1939, pp. 144-145, ont décrit la séance comme si Olavide y était présent.

4. Selon Grimm ; voir *Lettres de Grimm à l'Impératrice Catherine II*, publ. par J. Grot, 2e éd., Saint-Pétersbourg, 1885 (*Recueil de la Société historique russe*, XLIV), p. 198, lettre du 19 août 1781. C'est par erreur que M. DEFOURNEAUX (p. 400, n. 1, et p. 405, n. 3 de sa thèse) date la lettre tantôt du 9 juillet, tantôt du 6 août 1781 ; il est vrai d'ailleurs que la conversation avec Olavide que rapporte Grimm paraît avoir eu lieu dès le 7 juillet (voir le début de la lettre).

5. P. 404.

6. Témoignage de Dufort de Cheverny, cité par M. DEFOURNEAUX, p. 393, n. 2, et p. 395, n. 4.

John Adams, futur président des États-Unis, ainsi que Jean du Barry, « le Roué » et sa belle-sœur la comtesse, favorite de Louis XV [1]. Parmi les « philosophes », il y a tout de même Grimm [2], le chevalier de Chastellux [3] et l'abbé Raynal [4] qui l'ont connu, mais rien n'indique, selon M. Defourneaux, qu'Olavide ait fait apparition dans les différents salons philosophiques de la fin du siècle, tels ceux de Mme Helvétius et du baron d'Holbach, ni « qu'il ait rencontré d'Alembert, Diderot ou Marmontel » [5]. C'en serait peut-être assez pour infirmer notre hypothèse si laborieusement édifiée dans les pages qui précèdent, si précisément nous ne pouvions signaler, par rapport à Diderot, une petite omission dans l'exposé de M. Defourneaux.

Au tome II de la *Correspondance inédite* de Diderot, publiée par André Babelon en 1931 [6], il y a, dans une lettre du 28 juillet 1781, adressée par le philosophe à Mme de Vandeul, sa fille (se trouvant à ce moment à Langres) : « J'ai vu une fois le Comte de Pilo. Nous avons projetté d'aller manger l'anguille à Saint-Cloud. Mais quand ? C'est [——] [7] qui le scait ou qui peut-être ne le scait pas. J'ai donné à celuy-cy mon papier, et j'ignore ce qu'il est devenu. » Ce passage est intéressant à plus d'un égard. D'abord, nous n'avons plus à rappeler que le comte de Pilo, ou plutôt de Pilos, c'était Olavide lui-même. Ensuite, en nous reportant au manuscrit autographe de la lettre de Diderot, qui fait partie du fonds Vandeul, conservé maintenant à la Bibliothèque Nationale [8], nous y avons sans peine déchiffré le nom omis par Babelon : c'est « isquierdo ». Et l'identification du personnage ne présente pas davantage de difficultés : il s'agit du naturaliste Eugenio de Izquierdo, attaché à l'ambassade d'Espagne et pensionnaire du Roi, que M. Sarrailh [9] nous montre, en 1776, promenant dans Paris deux jeunes gens envoyés par la Société écono-

1. Pp. 401-404. Les relations avec Mme du Barry remonteraient à l'époque des précédents séjours d'Olavide en France.
2. Plusieurs lettres de Grimm à Catherine II, et inversement (celles-ci publiées dans le t. XXIII du *Recueil de la Société historique russe*, Saint-Pétersbourg, 1878), ont trait à Pablo de Olavide. Voir Defourneaux, pp. 405-407 (qui pour les dates ne tient toutefois pas compte de la différence entre les calendriers julien et grégorien).
3. Defourneaux, p. 402.
4. *Ibid.*, p. 405, n. 1. Raynal le trouvait « d'un caractère léger et indiscret » (déclaration faite plus tard, en 1789, au général Miranda).
5. *Ibid.*, p. 404 et n. 2.
6. (Paris, Gallimard), p. 272.
7. Ici, nous dit M. Babelon, « un nom propre presque illisible, sans doute d'Estellrives, personnage dont il est question dans la suite... » (p. 272, n. 2). Nous rétablirons le nom véritable.
8. Nouvelles acquisitions françaises n° 24931 [*Lettres diverses*], f. 181-182. Le passage en question se trouve f. 182 v°.
9. *L'Espagne éclairée...*, p. 354.

mique du pays basque, Antonio María de Munibe et José de Eguía, et chez qui, vers la fin de mai ou le début de juin 1781, l'abbé de Viera y Clavijo rencontra précisément, à ce qu'il relate dans ses *Viajes a Francia, Flandes, Italia y Alemania* [1], « le malheureux réfugié Olavide, qui, sous le nom de comte de X., se laissait voir de peu de personnes à Paris ». Troisièmement, quand Diderot écrit : « J'ai vu *une fois* le Comte de Pilo », il faut entendre qu'il l'a rencontré une seule fois depuis le départ de Mme de Vandeul pour Langres. Ici encore, M. Babelon se trompe : il date la lettre de Diderot, qui précède celle du 28 juillet 1781, et qui était également destinée à aller trouver Mme de Vandeul à Langres, du 28 janvier 1781 [2]. Même si cette date était exacte, il serait possible de prouver que le séjour de Mme de Vandeul à Langres n'a pu se prolonger sans interruption de janvier à juillet 1781 [3] ; mais il n'en est pas besoin, depuis que nous savons que Diderot a daté sa première lettre du 28 *juin* 1781 [4]. C'est donc entre cette date et le 28 juillet suivant, que Diderot a vu Olavide et a promis de lui faire goûter des anguilles de Saint-Cloud. Mais en même temps, la date du 28 juin nous laisse de la place pour des entrevues antérieures avec le célèbre Espagnol [5], entrevues qui ont dû se dérouler en présence de Mme de Vandeul [6], et l'on ne voit pas, d'autre part, ce qui aurait empêché les deux hommes, après le 28 juillet, de se rendre effectivement à Saint-Cloud, afin de s'y livrer au plaisir gastronomique que l'on sait. Nous ne sommes donc pas loin, peut-être, d'avoir établi l'existence de relations tant soit peu suivies entre Diderot et Olavide, au cours de cette année 1781. Si l'on veut se rappeler encore, outre les fréquentations d'Olavide dépistées par M. Defourneaux, les contacts préalables de « Saint-

1. ... *por los años de 1777 a 1781* (Santa Cruz de Tenerife, 1849). Cité par A. Morel-Fatio, *Études sur l'Espagne*, 2e série, Paris, 1890, p. 382, et par M. Defourneaux, p. 401, n. 2.

2. *Correspondance inédite*, II, p. 269.

3. Le 25 mars, sous le coup de la colère, Diderot rédige sa *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à M. Grimm* (cf. *infra*, conclusion du présent article), qui est une « réponse au dilemme que M. Grimm a fait à l'abbé Raynal, chez Mme de Vermenoux, et qu'il m'a répété *chez Mme de Vandeul, ma fille* ». Le 4 mai, Grimm envoie à Catherine II une espèce de projet pour la fête séculaire d'Horace, traduit par Mme de Vandeul de l'italien de l'abbé Galiani, (*Lettres de Grimm à l'Impératrice*, éd. citée, p. 152).

4. B. N., Nouv. acq. fr. 24931, f. 180 ro. Il y a « Ce 28 Juin 1781 », ce que Babelon a dû lire comme « Ce 28 Janv. 1781 » (et ce qu'il imprime « Ce 28 *janvier* 1781 » !).

5. Ou pour une seule, si l'on veut : la lettre de Grimm, par laquelle celui-ci mande à Catherine II que « cet illustre martyr de l'inquisition se trouve à Paris depuis peu de temps », n'est pas du 6 juin, comme l'indique M. Defourneaux (p. 395, n. 5, qui donne en outre : « depuis *quelque* temps »), mais du 17 du même mois (nouveau style ; cf. *Lettres de Grimm*, p. 183).

6. Sans quoi il n'y avait évidemment pas de raison que Diderot mandât à sa fille qu'il avait vu le comte de Pilos.

Jean-Baptiste » Gijón avec d'Alembert et d'Holbach [1], il sera clair que, si Olavide « se laissait voir de peu de personnes à Paris », comme le veut Viera y Clavijo, ces personnes représentaient du moins l'élite philosophique de la nation. Mais les *Mémoires secrets* de Bachaumont, du 24 janvier 1782, nous semblent mieux que Viera caractériser la situation, en notant au sujet d'Olavide : « *Nos Philosophes ne manquent pas de le voir* et cherchent à adoucir ses chagrins. » [2] De toute façon, nous savons maintenant que le « Philosophe » par excellence n'est pas resté en arrière dans l'œuvre de consolation. Et le pouvait-il, dirons-nous encore, après l'insigne honneur qu'à travers l'*Encyclopédie*, Don Pablo lui avait fait ? [3]

Enfin, quatrième et principale leçon à tirer de la lettre de Diderot du 28 juillet 1781 : il avait donné à Izquierdo son « papier ». Il est évident, vu le contexte, que ce « papier » ne désigne autre chose que le *Précis historique* sur la vie d'Olavide, dont nous avons parlé plus haut. Dès lors, la grande question qui se pose est de savoir dans quelle mesure Olavide est directement responsable lui-même de l'image que Diderot nous a laissée de sa curieuse destinée. M. Defourneaux, qui, au cours de son ouvrage, interroge à plusieurs reprises le *Précis* sur sa valeur documentaire [4], et qui insiste sur le rôle d'*alter ego* joué à l'égard de Don Pablo par Miguel Gijón, nous donne comme sa plus importante conclusion [5] que celui-ci, en renseignant Diderot sur les mésaventures péruviennes et espagnoles de son ami, a « arrangé l'histoire d'Olavide dans

1. Voir la lettre de Hemsterhuis. — Selon les *Souvenirs* (apocryphes) de la marquise de Créqui (éd. de 1840, t. VI, p. 74), sur lesquels a renchéri J. A. de Lavalle, *op. cit.*, pp. 33-34, Olavide aurait connu dès ses premiers séjours en France, d'Holbach, M^lle^ de Lespinasse, d'Alembert et Diderot. C'est avec raison que M. Defourneaux (p. 59, n. 1) réfute le témoignage, mais ne serait-ce pas en 1781 qu'Olavide a rencontré, non seulement Diderot, mais d'Holbach et d'Alembert (Julie de Lespinasse étant morte en 1776) ? On sait que les *Souvenirs* ne sont qu'une compilation due au comte de Courchamps.

2. Tome XX, p. 53 (p. 47 selon M. Defourneaux, p. 404, n. 2 de sa thèse). La *Correspondance littéraire* de Meister, de mars 1782, nous présente aussi Olavide vivant « au milieu de nos spectacles, *de nos philosophes*, de nos Aspasies, quelquefois même de nos Laïs » (éd. Tourneux, XIII, p. 106 ; cf. Defourneaux, p. 402 et n. 1). La contradiction avec le témoignage de l'abbé Viera (que M. Defourneaux, p. 401, n. 2, croit erroné, sinon « volontairement tendancieux ») se résout peut-être tout simplement, en considérant la différence des dates.

3. Évidemment Diderot était au courant de l'affaire dès avant avril 1780 (date de la lettre de Hemsterhuis), et nous aimons à croire qu'Olavide lui a appris jusqu'au gîte de l'exemplaire caché. Il a toutefois tenu à respecter le secret ; dans son *Précis* (dont nous allons justement reparler), il dit seulement, en parlant des circonstances de l'arrestation d'Olavide : « On visite sa bibliothèque et ses manuscrits ; on y trouve les œuvres de Montesquieu, de Voltaire, de Jean-Jacques, le *Dictionnaire* de Bayle et l'*Encyclopédie*, des traductions de quelques-uns de ces ouvrages. » Cf. *supra*, le témoignage du curé de Baeza sur l'*Encyclopédie* (et ce que nous avons dit du subdélégué Ondeano, concernant les ouvrages de Voltaire que possédait Olavide !).

4. Pp. 40, 51, 54 (n. 2), 63 (n. 1), 78 (n. 1), 283 (n. 2), 298 (n. 2), 345-346, 374-375, 471-472.

5. P. 472 (cf. aussi pp. 374-375).

le sens le plus favorable, en le montrant pourchassé dès sa jeunesse par la haine des moines, ce qui confère une complète unité à son existence, jusqu'à la condamnation inquisitoriale ». L'intérêt de la biographie rédigée par Diderot proviendrait ainsi de ses inexactitudes mêmes, puisque, nous dit M. Defourneaux, « elle nous transmet l'image qu'Olavide, à travers son ami, a voulu donner de lui-même à ses contemporains ». Or, cette dernière vue semble recevoir maintenant une confirmation éclatante du fait que vers juillet 1781, soit plus d'un an avant son insertion dans la *Correspondance littéraire*, le *Précis* a sans doute été vu, et pour ainsi dire « ratifié », par Olavide en personne. Ou faudrait-il aller plus loin encore, et admettre que Diderot a tenu directement et exclusivement son information du héros même de son histoire ? Outre l'allusion, dans le *Précis*, à « don Miguel Gijón, fixé présentement à Paris », une particularité d'ordre grammatical semble s'opposer à cette éventualité. Parlant des sanctions décrétées par le Saint-Tribunal contre Olavide, Diderot énumère en dernier lieu « la demeure dans un couvent où il *sera* assujetti à tous les devoirs de la vie monastique »[1]. Ce futur ne s'accorde pas avec la teneur de l'alinéa suivant, l'avant-dernier du *Précis* : « Don Miguel Gijón, l'ami et l'associé de Pablo, sollicita de ses geôliers une attestation de bonne conduite ; on composa avec les inquisiteurs, et le coupable obtint, à prix d'argent, la mainlevée de ses biens, sa réhabilitation et la liberté. » Comment expliquer cette antinomie, comme d'ailleurs le léger déguisement de la vérité dans le second passage ? [2] A notre avis — mais c'est à M. Defourneaux qu'il appartient d'en juger définitivement —, la rédaction primitive du *Précis*, qui reflète au demeurant le texte d'une sentence traçant l'avenir du condamné, remonte bien à l'époque se situant immédiatement après la condamnation d'Olavide, donc fin 1778 ou début 1779, et l'alinéa sur la « réhabilitation et la liberté » a été ajouté après coup, après la fuite d'Olavide en France, sans doute à l'époque précise — juin ou juillet 1781 — où Diderot a pu apprendre de la bouche du proscrit l'issue de son aventure [3]. Quant au tout dernier alinéa, il a dû déjà servir

1. A.-T., VI, p. 472, et Defourneaux, p. 475 (c'est nous qui soulignons).
Le manuscrit autographe du *Précis* (B. N., N. a. fr. 24932, f. 95 v°) porte aussi, comme nous avons pu nous en convaincre : *sera*. M. Defourneaux a dû sentir la difficulté, car dans un autre endroit de son ouvrage (p. 375), citant le passage en question, il donne « *serait* assujetti ».

2. Il n'y eut jamais de réhabilitation, et la mise en liberté était en réalité une fuite, facilitée par de hautes complicités. Cf. Defourneaux, p. 375, n. 3, et pp. 385-7.

3. Ne se doutant pas de ces rapports Diderot-Olavide, M. Defourneaux fut évidemment obligé de donner une interprétation divergente du mot « liberté » qu'emploie ici Diderot ; il ne pouvait en toute conséquence que l'appliquer à la « résidence surveillée », dont béné-

de conclusion à la version incomplète : « Nous avons écrit cet abrégé des malheurs d'Olavidès, pour apprendre aux hommes combien il est dangereux de faire le bien contre le gré de l'inquisition, et à s'observer [1] partout où ce tribunal subsiste. »

Notre conclusion à nous concernera plus spécialement Diderot. On connaît depuis peu, grâce à M. Herbert Dieckmann [2], l'importante *Apologie de l'abbé Raynal*, de mars et, en partie, de mai 1781, où Diderot se déchaîne contre son ami Grimm, celui-ci ayant posé à l'auteur de l'*Histoire philosophique des deux Indes* ce dilemme : « Ou vous croyez que ceux que vous attaquez ne pourront se venger de vous, et c'est une lâcheté de les attaquer ; ou vous croyez qu'ils pourront et voudront se venger, et c'est une folie que de s'exposer à leur ressentiment. » A ce dilemme, qu'il qualifie de « misérable et plat », Diderot oppose la vertu et la noble hardiesse de ceux qui ont pris le manteau de Socrate, et disent : « Philosopher d'abord, et vivre ensuite. » Nous savons, d'autre part, que, conformément à ce principe, Diderot glissa, encore en 1781, de dangereuses allusions à Louis XV dans la seconde édition de son *Essai sur Sénèque* [3], allusions qui devaient effectivement le faire menacer de la Bastille dans le courant de 1782 [4]. N'est-il pas intéressant de constater que ce regain de violence et de combativité chez le philosophe vieilli, coïncide parfaitement avec la rencontre personnelle du grand « martyr de l'Inquisition », Pablo de Olavide ?

Jean de Booy.

ficia Don Pablo depuis septembre 1779 à Almagro (p. 375, n. 3, et p. 471). Pour nous, c'est bien de la fuite d'Olavide que parle Diderot, mais que, sur demande du réfugié lui-même, il évite de nommer par son nom. — Ajoutons que le manuscrit conservé du *Précis* ne porte toutefois pas d'indices matériels de l'adjonction postérieure de l'alinéa en question (le ms. se présente comme une mise au net, seulement corrigée encore une fois pour le style ; cf. la note ci-après).

1. *et à s'observer* représente une addition dans le ms. autographe. La phrase n'en reste pas moins ironique, et ne comporte sûrement pas de contradiction avec ce que nous rapportons ensuite.

2. Voir son *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot*, pp. 236-253. Cf. aussi Diderot, *Œuvres philosophiques*, éd. P. Vernière (Paris, Garnier, 1956, collection « Classiques Garnier »), pp. 623-644.

3. Voir A.-T., III, pp. 36-37.

4. Voir Métra, *Correspondance secrète, politique et littéraire*, XIII, p. 188 (et XVII, p. 173) ; Bachaumont, *Mémoires secrets*, XX, p. 293 ; puis la *Correspondance secrète inédite sur Louis XVI, Marie-Antoinette, la cour et la ville, de 1777 à 1792*, publ. par M. de Lescure (Paris, 1866), I, p. 493. Cf. aussi l'éd. Tourneux de la *Correspondance littéraire*, XIII, p. 105, n. 1, et A.-T., III, p. 37, n. 2 (qui confond les sources).

DON JUAN

Ein Drama der europäischen Bühne.

TIRSO DE MOLINA — MOLIÈRE — MOZART

Die Abenteuer des legendären Don Juan haben seit ihrer Überlieferung die Phantasie der Menschen bewegt und vor allem die Künstler, voran die Dramatiker, zu immer neuen Schöpfungen angeregt. Die Don Juan-Legende ist universal wie die Sage vom Faust und ist wie diese über die ganze Kulturwelt des Abendlandes verbreitet. Jede Nation hat an der Weiterbildung des Stoffes Anteil. Von Spanien aus erobert Don Juan über die Welt der Bühne die Bühne der Welt. Tirso de Molina, Molière, Mozart, Goldoni, Christian Dietrich Grabbe und Alexander Puschkin, Heiberg, Zorrilla, Shaw, Milosz, Frisch, die Brüder Alvarez Quintero, Unamuno, M. Machado, Audiberti, Duncan, Montherlant... wer kann sie alle aufzählen ?... Andere Dichter, Lyriker, Romanciers, Novellisten älterer und jüngster Zeit, E.T.A. Hoffmann, Lenau, Musset, Charles Baudelaire, Joseph Delteil, — und neben ihnen die Musiker von Gluck über Haydn bis Richard Strauss, und Maler wie Slevogt, Bühnenbildner wie Dali... — sie alle haben an dem bunten Teppich der Don Juan-Dichtung gewoben.

So wird verständlich, dass sich eine weitverästelte Wissenschaft vom Don Juan entwickelte ; an ihr haben Philosophen, Soziologen — etwa Kierkegaard und Ortega y Gasset — ebenso wie Biographen, Psychologen und Mediziner, vor allem aber die Historiker der Literatur- und Musikwissenschaft ihren hervorragenden Anteil. Um die Grenzen dieses gewaltigen Stoffgebietes heute auszuschreiten, bedarf es arbeitsreicher, mühevoller Jahre. Ähnlich wie bei der Odyssee, der Divina Comedia, dem Don Quijote, der Dramenwelt Shakespeares, dem Faust Goethes wird auch beim « Don Juan » jede Bemühung, Mythus, Gestalt und Werk in ihren letzten Tiefen zu erfassen, fragmentarisch blei-

ben [1]. Wir wollen heute nicht mit den Psychologen, Biographen und Medizinern fragen, wer dem ersten Schöpfer des Don Juan-Dramas Modell gestanden hat, ob es der Gran Caballero Villamediana war oder ein Spross aus dem Stamm der Tenorios von Sevilla ; wir fragen auch nicht, wie Don Juans Geist und Körper beschaffen waren, noch wollen wir mit den Soziologen untersuchen, ob unter den veränderten rechtlichen, moralischen und sozialen Verhältnissen der gegenwärtigen Gesellschaft Europas der Typus Don Juan überhaupt noch existiert oder ob er im Zeitalter der Gleichberechtigung der Frau wesenlos geworden ist. Wir betreten heute eine andere Welt : die Welt der Bühne. In *dieser* Realität lebt Don Juan sein unsterbliches Leben. Es ist die Welt der Kunst und des Theaters, der Dichtung und Musik. Hier gilt weder die Frage nach der pathologischen Bestimmung des Typus Don Juan noch die nach seiner realsozialen Aktualität ; hier sind wir in der transzendenten Wirklichkeit der Kunst. Doch ist es zum Verständnis auch dieser Welt, wo Don Juan uns als Gebilde höchsten Kunstverstandes entgegentritt, unerlässlich zu fragen, wann, wo, unter welchen Umständen er überhaupt ins Leben getreten ist.

Der Antike und dem Mittelalter war die Gestalt Don Juans unbekannt. Allerdings haben wir ein antikes Handbuch des Donjuanismus in der *Ars amandi* Ovids, aber eine dramatische Ausprägung des Typus kennt weder die griechische noch die römische Antike. Auch im christlichen Mittelalter wollten sich die Motive des Don Juan zu keinerlei Gestalt entwickeln ; es war der donjuanesken Liebe fremd und feindlich ; das war kein Wunder in jener Epoche, da ritterliche Ehrfurcht vor der Frau zu den ersten Tugenden des Mannes gehörte, und der Minnegesang ein Ausdruck jener fast religiösen Hingabe des Mannes an das Ewig-Weibliche war. Freilich gab es im Mittelalter auch den Tristan und den Lancelot — also Verherrlichungen des Ehebruchs, Dichtungen, in denen die Unwider-

1. Aus der Fülle der Don Juan-Literatur seien an wegweisenden oder lesenswerten Arbeiten nur folgende genannt : S. Kierkegaard Enten-Eller, 1843. (Darin die umfangreiche Don Juan-Studie im Abschnitt : *Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische.* — A. Farinelli, *Don Giovanni.* In : *Homenaje a Menéndez Pelayo,* Bd. 1. — V. Said Armesto, *La leyenda de Don Juan,* Madrid, 1908. — Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan,* Paris, 1911. — Th. Schröder, *Die dramatischen Bearbeitungen der Don Juan-Sage in Spanien, Italien und Frankreich,* Halle, 1912. — Menéndez Pidal, *Estudios literarios,* Madrid, 1920. — O. Rank, *Die Don Juan Gestalt,* Leipzig, 1924. — A. Castro, *El Don Juan de Tirso y el de Molière como personajes barrocos.* In : *Hommage à Ernest Martinenche,* Paris, 1939. — G. Maranon, *Don Juan. Esayos sobre el origen de su leyenda,* 6. Aufl. Madrid, 1953. — Weitere Lit. in M. Dietrich, *Das moderne Drama.* Stuttgart, 1961.

stehlichkeit einer zwingenden, sinnlich-seelischen Liebe tragische Erfahrung geworden war. Aber so wenig wie die ritterliche Minne hatte die Leidenschaft eines Tristan etwas mit der donjuanesken Liebe gemein. Erst in der europäischen Renaissance entstand im Zusammenhang mit dem sozialen Strukturwandel und dem Einbruch einer zynischen Amoralität die Gestalt des Don Juan. Mit Recht nennt Marañón Don Juan einen Repräsentanten des Machiavellismus : Er erobere mit der gleichen Amoral seine Frauen, wie der italienische Condottiere Festungen mit List und Trug einnehme. Don Juan sei in die Schule Machiavellis gegangen. Man denkt dabei an den Titel der ersten Don Juan-Komödie eines deutschen Jesuiten von Ingolstadt : « Geschichte des Grafen Leoncio, der, durch Machiavelli verderbt, unselig zu Tode kam. » (1615). Wir können diesem interessanten Drama an dieser Stelle nicht weiter nachgehen, wollen nur andeuten, dass es sich motiv- und quellengeschichtlich über Spuren griechischer, lateinischer, spanischer und französischer Versionen bis auf die Legende vom hl. Makarius dem Älteren, dem Ägypter, einem Schüler des hl. Antonius zurückführen lässt. Auf der Suche nach dem Thema der Einladung eines Verstorbenen begegnen wir schon vor dem Ingolstädter Jesuitenstück einer Anzahl Varianten im dänischen und deutschen Sagengut, im bretonischen, französischen und pikardischen Folklore, im spanisch-portugiesisch-gaskognischen Legendenkreis, sowie in der italienischen und isländischen Volksdichtung. Es ist kein neues Motiv, wenn der Graf Leontius auf einem Friedhof an einen Totenschädel stösst, ihm einen Tritt gibt und den Toten zu einem Mahle einlädt — originell ist dabei nur, dass der zum Schädel gehörende Leichnam tatsächlich — als Knochenmann — der Einladung folgt und sich als Grossvater des Grafen entpuppt, der gekommen ist, um seinem Enkel die Unsterblichkeit der Seele auf etwas drastische Weise zu demonstrieren. Denn Leontius war von den Lehren Machiavellis ganz und gar irregeführt, verderbt und zum Atheismus verleitet. Diese Verbindung von Machiavellismus und dem Don Juan-Motiv der Toteneinladung ist das Interessante.

Tatsächlich verbreitete sich der Donjuanismus im Gefolge der machiavellistischen Lehre über ganz Europa. So grassierte er auch in Spanien und fasste Wurzeln in Madrid, in der grössten und korruptesten Hofhaltung der damaligen Welt ; sie war in ihren obersten Schichten eine Welt zügelloser Adliger, die, alle in der hohen Schule des skrupellosen Lebens — Italien — erzo-

gen, als Rebellen gegen die soziale und religiöse Strenggläubigkeit ihres Milieus ihr Unwesen trieben. Die Immoralität am Hofe Philipps IV. und der Isabella von Bourbon war — so schreibt der Spanienkenner A. S. Hume — höchstens mit der Verderbnis alttestamentarischer Städte vergleichbar, auf die der Herr das vernichtende Feuer herabschleuderte. Aber in der Zeit dieses Sittenverfalls liegt, wieder ähnlich wie in Italien, der Höhepunkt schöpferischer Leistungen des spanischen Genies. Es sind die Jahre der « goldenen Zeit », da Spanien die Welt mit einem unvorstellbaren Reichtum an Dichtungen, Bühnenwerken, Gemälden und Musik überschüttete ; wir denken an Cervantes, Lope de Vega und Calderón ; wir haben die Bilder von Velazquez, Murillo und Greco vor Augen ; wir hören erstaunt und beglückt die kaum erst wiederentdeckte Musik von Luis Milán, Christobal Morales und Tomás Luis de Victoria, und entdecken dabei forschend, welche noch fast unbekannte Rolle das damalige Spanien in der Entwicklung der Oper gespielt hat. Mag auch die Zeit einer gemeinen Sittenfäulnis bezichtigt werden — in ihrer hochgespannten Genialität entstand, eben am Hofe von Madrid, die Gestalt des Don Juan als eine Schöpfung des zugleich realistischen und idealistischen Ingeniums der spanischen Dramaturgie. Aus dieser Situation ergibt sich die Frage, ob Don Juan zur Fauna Italiens oder Spaniens gehöre.

Wenn Don Juan der Repräsentant der nach ihm genannten Liebesweise ist, also einer machiavellistischen Kunst des Lugs und Trugs, dann erscheint er als eine Geburt der italienischen Renaissance und wir suchen in ihm vergeblich den Geist des alten, echten Kastiliertums. Tatsächlich lässt sich Don Juan weder im südlichen, maurischen Spanien noch im Spanien beider Kastilien beheimaten. Man darf sogar sagen, dass die drei typischen Formen der Liebe, wie sie durch die besonderen geschichtlichen und sozialen Bedingungen auf spanischem Boden geprägt sind, durch und durch antidonjuanesk sind : die altkastilische, die maurisch-arabische und die Zigeunerliebe. In Kastilien unterwirft sich der Mann dem Gesetz des streng monogamen Familienlebens. Der dreieinige Kult des kastilischen Edelmannes : Gott-Vaterland-Familie, lässt keine Spielart des Donjuanismus zu. Ist schon Kastilien ein antidonjuaneskes Land, so ist es Andalusien, Don Juans angebliche Heimat, nicht weniger. Gewiss : Andalusien trägt tiefe Spuren aus der jahrhundertelangen Araberherrschaft auf seinem Boden, in seiner Kultur, in seinen Menschen. Es wäre aber eine irrige Meinung, wenn man

die festgegründete Polygamie und die von den Arabern geschaffene Einrichtung des Harems mit dem Phänomen des Donjuanismus in Verbindung brächte. Der maurische Harem ist nicht mit der Frauengalerie Don Juans zu vergleichen ; denn der Sultan wirbt seine Frauen mit Geld, nötigenfalls mit Gewalt, aber ohne die Absicht der Verführung, immer in den Grenzen einer bürgerlichen öffentlichen Ordnung. Der Donjuanismus ist gerade das Gegenteil davon : Er lebt vom « Ideal » der Verführung und der antibürgerlichen Unordnung. Schliesslich ist auch die freieste Ausdrucksform der Liebe in Andalusien, die Zigeunerliebe, nicht mit der Liebe eines Don Juan verwechselbar. Wir lassen uns immer wieder gern von Mérimées und Bizets *Carmen* verzaubern... « l'amour est enfant de Bohême » — « die Liebe von Zigeunern stammt... » — aber seien wir auf der Hut, damit wir nicht für Wirklichkeit nehmen, was nur romantischer Opernzauber ist ; denn die Wirklichkeit ist auch hier anders. In brennenden, leidenschaftlichen Träumen vergleicht der Zigeuner die Geliebte mit der hl. Jungfrau, und in jedem Augenblick denkt er dabei an den Tod [1]. Wer den wundervollen Ausdruck dieser Liebe in den alten, echten « coplas » des « cante jondo » in dem ihm zugehörigen Milieu im Tanz und Gesang vernommen hat, weiss, wie zärtlich und leidenschaftlich zugleich, wie entschieden monogam und ewigwährend echte Zigeunerliebe ist, welche nicht vergessen und nicht vergeben kann [2]. Sie ist Zug um Zug der wechselvollen und unentschiedenen Liebe des Don Juan entgegengesetzt.

Mag nun auch die These vertretbar sein, dass Don Juan ein Kind der italienischen Renaissance ist [3], so bleibt dennoch unveränderlich der Eindruck bestehen : Don Juan ist ein Spanier, so wie Faust eben doch ein Deutscher ist — bevor beide durch weltgültige Dichtungen zu symbolischen Menschheitsgestalten wurden. Dieser Eindruck, dieses unabweisbare Gefühl, ist tiefer im Bewusstsein der Menschen, als was uns Gelehrsamkeit weismachen möchte. Es ist also kein Wunder, dass gegenüber dem, was wir in Übereinstimmung mit den Theorien eines Gregorio Mara-

1. Vgl. Tomás Andrade de Silva, *Antología del Cante Flamenco*, Madrid, 1956. Discos Hispanovox HH — 1201-03.

2. Vgl. auch das Kapitel über den « cante jondo » in dem ausgezeichneten Buch von Walter Starkie, *In Sara's Tents*, London, 1953.

3. « A pesar de cuanto se dice, Don Juan no es un prototipo español. Nada tiene que ver con las actitudes instintivas profundamente típicas de nuestra raza. Don Juan no es una creación española, ni menos andaluza. Vino a España desde otros paises de Europa, empujado por el huracán renovador y cínico del Renacimiento... » G. Marañon, *op. cit.*, p. 113.

ñón soeben ausführten, sich eine andere wissenschaftliche Vision des Don Juan erhebt, in der uns Gestalt und Legende des Verführers Zug um Zug als « spanisch » sichtbar wird. Das war, noch vor Marañón, die wissenschaftliche Leistung von Saïd Armesto. Don Juan ist Spanier ; und wenn wir auch nachweisen könnten, dass Machiavelli sein Vater wäre, und dass der Donjuanismus den Traditionen echten Spaniertums ins Gesicht schlüge, so bliebe doch als wahr bestehen, dass Don Juan nur eine ins Negative pervertierte Gestalt spanischen Wesens ist. Als solche symbolisiert er zusammen mit Don Quijote das alte Spanien in seinem weiten, dynamischen Spannungsfeld, wo verderblicher Zynismus auf der Kehrseite eines höchst gespannten Idealismus sein Antlitz zeigt. Wenn der Schauplatz der selbstlosen, erhabenen, genial-närrischen und ernsten Handlungen Don Quijotes *Kastilien* ist, jene ausgedörrte weite Landschaft, wo Sommerglut und Winterkälte die Menschen erbarmungslos in die Härte des Daseins stösst, sie aber auch Gott näher bringt, dann ist *Andalusien* der Schauplatz, wo Don Juans gewagteste Abenteuer sich abspielen : das reiche, maurisch geprägte Sevilla mit seinen Stadtvierteln, die wie Märchenträume aus 1001 Nacht sind, Andalusien, das weite, reiche Land, wo Christen, Juden, Mauren und Zigeuner sich begegneten, bekämpften und verbanden, das Spanien des Prunkes und der Heiterkeit, aber auch einer tiefwurzelnden Melancholie, das Land, dessen Seele ein Albéniz in die Musik seiner *Iberia* bannte und Manuel de Falla in die nächtlichen Klänge seiner *Spanischen Gärten*, der *Zauberliebe* und der *Andalusischen Phantasien*, ein Land, weich und hart, lärmend und wieder still-verschlossen, wo die Schaulust der Menschen die erhabensten religiösen Feierlichkeiten zu prunkvollen Festen umgestaltet — Andalusien, freigebig, verschwenderisch mit eigenem und fremdem Blut, das Land der Sonne, wo jeder Nerv sich zur Liebe spannt. Da ist er zu Hause, der unsterbliche Don Juan, wie ihn die Welt liebt und wie sie ihn will : der Caballero im roten Mantel mit dem Federbusch auf dem stolzen Kopf, den Degen an der Seite, schön und verführerisch, furchtlos und von grossartigem Auftreten. Seine Erscheinung bezwingt alle Herzen und reisst die Furchtsamen wie die Verwegenen noch immer in den Strudel der Bewunderung, der seinen Schritten folgt. Alle göttlichen und menschlichen Gesetze mit Füssen tretend, frei von jeder bürgerlichen Hemmung, wie sie Pflicht, Mitleid, Ehre mit sich bringen, so lebt er in der Phantasie des Volkes, und so sehen ihn vor allem die Künstler, denen

er sein zweites Dasein, gleichsam seine höhere Existenz verdankt. Immer wieder erregt sie das Rätsel : Was ist das für ein Feuer, das sich mit verführerischem Glüt allen mitteilt, die sich ihm nähern ? Was ist das für eine Kraft, die bewirkt, dass seine Leidenschaft in allen Personen widerhallt, die um ihn sind ? Hören wir Mozarts *Don Giovanni* : da bestimmt Don Juan alle Leidenschaften und Gefühle : den Ernst des Komturs, den Zorn Donna Elviras und Donna Annas Hass, die Redseligkeit Ottavios, Zerlines Angst, Masettos Erbitterung, Leporellos Verwirrung. Jedes Individuum ist im Verhältnis zu seiner Existenz nur ein abgeleitetes. Was ist das für eine Kraft, mit der er, nur das Weibliche im Weibe begehrend, die jüngsten Mädchen wie im Nu zur Reife bringt und die älteren Frauen zur schönen Mitte ihrer Weiblichkeit verjüngt ? Kierkegaard stellte die Frage und gab in seinem « Entweder-Oder » die bestürzend-resignierte Antwort : « Niemand kann es sagen ; fragte ich auch Zerline danach, bevor sie zum Tanz geht : was ist das für eine Macht, mit der er dich fesselt ? — so würde sie antworten : Man weiss es nicht ; und würde ich sagen : Wohl gesprochen, mein Kind ! Du sprichst weiser als die Weisen der Inder... » Und Kierkegaard fügt hinzu : « Richtig, man weiss es nicht ; und das Unglück will, dass auch ich es nicht sagen kann. » Und doch hat Kierkegaard etwas Wesentliches getroffen : Don Juan inkarniert die Genialität der Sinnlichkeit — und der seinen Dämon am tiefsten verstand, Wolfgang Amadeus Mozart, wurde sein Prophet. Dieses Erregende der dämonischen Natur Don Juans hat aber vor Mozart zwei der grössten unter den Menschengestaltern aufgerufen, die Vision des Verführers in Fleisch und Blut einer Bühnengestalt zu verwandeln : Tirso de Molina und Molière.

So wie wir ihn schilderten, steht er schon mitten im 1. Akt des spanischen Stückes. In Neapel, im spanischen Vizekönigreich, beginnt das Spiel vom *Burlador de Sevilla* des Tirso de Molina. Don Juan hat sich in das Gemach der Herzogin Isabella geschlichen. Sie glaubt, es sei der Herzog Octavio, ihr Geliebter. Wenige Worte jagen einander, halb geflüstert, eine Atmosphäre von Angst und Leidenschaft erfüllt den Raum. Er beschwört sie ; sie drängt ihn zur Tür, er aber will ihren Lippen das « süsse Ja » — das « dulce sí » — entlocken ; da ergreift sie ein Licht : Es ist Don Juan. Isabella ruft um Hilfe. Wachen kommen. Don Pedro, Juans Onkel, tritt ein. Der Verführer muss fliehen, auf der Stelle, nach Sizilien, nach Mailand — es

ist gleich — nur unbekannt, unerkannt, fort, bis der Sturm vorüber ist. Ein kühner Sprung vom Balkon rettet ihn, da tritt auch schon der König ein. Isabella und Octavio werden in Gewahrsam genommen...

Erstes Bild : Während Don Juan mit seinem Diener Catalinón über Meer fährt, sitzt am Gestade zu Tarragona das schöne Fischermädchen Tisbea. Herrlich wie der Morgen leuchtet ihre Gestalt ; kosend umspülen die Wellen ihre Füsse, die wie Jasmin und Rosen sind. Das Mädchen wiegt sich in der Seligkeit eines jugendlichen Glücks. Lustig und guter Dinge wirft sie die Angelrute aus, freut sich des goldenen Farbenspiels der Sonne auf dem lockeren Sand und lauscht dem schläfrigen Schlag der Wellen und dem süssen Rauschen ihres Spiels im Felsgestein. Ihre Schönheit bezaubert die Sinne der Fischer, von denen sie umworben, umschmeichelt wird ; doch keinem gehört ihr Herz, keinem ihre Schönheit ; ihren Seufzern verschliesst sie spröde ihr Ohr, ohne Erbarmen ist sie gegen ihr Flehen, und wie ein Fels widersteht sie ihren Versprechungen... Da plötzlich sieht Tisbea, wie ein Schiff unfern der Küste kentert. Don Juan und sein Diener retten sich ans Land. Tisbea ist um Don Juan bemüht. Sein Kopf ruht auf ihrem Schoss. Da erwacht der Listenreiche. Wunderbar, von schmeichelndem Glanz sind seine Worte, verführerisch, betörend, ein geistreiches Spiel mit den Reimwörtern « mar » und « amar ». Er weiss Worte, Geist und Gesten zu kombinieren, um zum Ziele zu gelangen ; er kennt die Register der Liebessprache, vom sentimentalen Wort bis zum preziösen und glutvoll-leidenschaftlichen ; er kennt den Weg, der in das Herz des Mädchens führt und seine Sinne erregt. Wunderbar, wie der Dichter in wenigen Versen den Wandel, der durch die Liebe in dem Mädchen vor sich geht, anschaulich macht. Noch gestern war es spröde und stolz, nun sind über Nacht die zartesten Blütenkelche der Liebe aufgegangen... Sie glaubt an ihn, vertraut ihm, schenkt sich dem Geliebten ; er aber verlässt sie, entflieht — ein Mädchen mehr auf dem Register der « mille e tre ». Zweites Bild : Don Juan ist mit den Pferden auf nach Sevilla. Aus dem Wirrsal der Szenen und des Geschehens hebt sich die Doña Ana-Tragödie heraus. Doña Ana ist die Tochter des Komturs von Sevilla. Don Juan bringt es durch einen Betrug an seinem Freunde, dem Geliebten Anas, fertig, in dessen Mantel ins Gemach der schönen Frau zu dringen. Wir ahnen, was geschieht. Ein Schrei. Don Gonzalo, Anas Vater, stürzt hervor und versperrt Don Juan den Weg : Déjame pasar. —

Pasar ? — Por la punta desta espada. — Morirás... Ungehört verhallen die röchelnden Worte des sterbenden Vaters... Don Juan ist schon über alle Berge. Mit dieser Szene setzt Mozarts 1. Akt ein.

Drittes Bild : Ein glückliches Brautpaar feiert gerade sein Hochzeitsfest, Batricio und Aminta (bei Mozart : Zerline und Mazetto, bei Molière : Charlotte und Pierrot). Don Juan naht sich der Braut. Welch ein Unterschied zwischen dem eifersüchtigen Bauerntölpel und diesem edlen Caballero ! Don Juan spürt, dass Aminta nicht ohne Wärme für ihn ist. Er setzt sich zu ihr, streichelt ihre Hand, schmeichelt ihrer Schönheit. Die Nacht bricht an... « estas son las horas mías » — die unwiderstehlichen Stunden des Verführers. Er schwört die falschesten Eide von Liebe, Treue, Heirat. Oh, wie schön wird sie sein wenn ihre Füsse in zierlichen Schuhen, goldgeschmückt, den reichen Boden seines Palastes betreten, wie schön, wenn ihre Brust im Schmuck der Bänder prangt und an den Fingern all die Ringe funkeln, in deren Fassung transparente Perlen glitzern... Don Juan weiss um die Macht des Goldes, wie Mephistopheles und Faust bei der Verführung Gretchens :

Nach Golde drängt,
Am Golde hängt
Doch alles. Ach, wir Armen !

Amintas Wille bricht und versinkt in Don Juans feuriger Umarmung.

A tu voluntad, esposo,
La mía desde hoy se inclina :
Tuya soy.

Viertes Bild : Das Spiel nähert sich dem Ende : von einem bösen Dämon getrieben, kehrt Don Juan nach Sevilla zurück. Es ist Nacht. Aus der Dunkelheit taucht ein Grabmal auf, das des Komturs. Der Mörder höhnt den Alten mit dem steinernen Bart und ladet die Statue zum Gastmahl ein. Die folgenden Szenen kennen wir aus allen Don Juan-Stücken : Diener tragen das Mahl auf ; denn der tote Gast hat die Einladung angenommen. Ein unheimliches Spiel ist hier im Vollzug, und der Atem des Zuschauers stockt. Es klopft an der Tür. Catalinón soll öffnen. Totenbleich wankt er zurück. An der Tür steht der steinerne Gast. Auch Don Juan erschrickt bis ins Mark hinein, aber er fasst sich, ergreift das Licht und legt die Faust um den Degenknauf. Höflich bittet er den Gast zu Tisch. Die Atmosphäre ist voller Spannung. Musikanten spielen auf, aber durch Saiten und

Gesang streicht schauerlich das achtmal aufklingende Leitmotiv der Comedia : « Que largo me lo fiáis ». Der Komtur ladet Don Juan zum nächsten Tag in die Kapelle ein. Der Verführer gibt ihm sein Wort : er werde kommen, aber ohne Reue. Alles drängt zur Katastrophe. Da erscheint Don Juan, der Verwegene und löst sein Wort ein. Grabesstille herrscht im Gewölbe. Wenig Worte werden gewechselt.

Las maravillas de Dios
Son, Don Juan, investigables,
Y asi quiere que tus culpas
A manos de muerto pagues.
Y si pagas desta suerte,
Esta es justicia de Dios :
Quién tal haze que tal pague.

Als Don Juan die Rechte des Komturs berührt, brennt er und fällt tot darnieder. Das fürchterliche « Zu spät » ist sein tragisches Ende.

Das ist die erste Inkarnation des Don Juan-Typus. Ein religiöses Drama, eines unter hundert anderen der Zeit, in denen das klassisch-spanische Thema der ständigen Bezogenheit von Diesseits und Jenseits, von Zeit und Ewigkeit durchgeführt wird. Erst vor dem christlich-religiösen Hintergrund geht uns die schlichte Grossartigkeit dieser Inkarnation des Don Juan auf. Sie ist eine Schöpfung des katholischen Genius echten Spaniertums der ausgehenden Renaissance. Die straffe Linienführung dieses Schauspiels hat etwas von dem unbeugsamen Willen, der bis zum harten, tragischen Ende geht, hat etwas von jener Härte, mit der Spanien damals die Gegenreformation durchfocht.

Alle Elemente der beiden Themenwelten, von denen das Drama umklammert ist, finden sich in der spanischen Überlieferung — wenigstens im Keime : nämlich die Themen des Verführers von Sevilla und des steinernen Gastes. Aus der Romanzendichtung wanderten sie in die Bühnendichtung, und auf diesem Wege verschmolzen die beiden ursprünglich getrennten Themenkreise. Aus ihrer Verschmelzung entstand durch den genialen Griff eines berufenen Künstlers diese erste weltgültige Inkarnation des Don Juan : *El Burlador de Sevilla, y Convidado de Piedra* von Tirso de Molina. Der Schöpfer dieses ersten Don Juan-Dramas, dessen Inhalt eben in knappen Strichen skizziert wurde, hiess eigentlich Gabriel Téllez und lebte von etwa 1570 bis 1648 ; er war also ein Zeitgenosse Lope de Vegas und Shakespeares. Gewiss war er einem Lope an schöpferischer Kraft

und Inspiration unterlegen, und sein dramatisches Werk kann dem Shakespeareschen Welttheater nicht gleichgestellt werden ; er mochte auch an Tiefe des Empfindens einem Calderón nachstehen, aber er ist neben den drei Grossen einer der überragenden Kenner des menschlichen Herzens. Einzig und allein ein Wissender, dem die geheimsten Regungen der weiblichen Seele nicht unbekannt sind, konnte fähig sein, die Seele eines Don Juan zu erschaffen ; denn Don Juan lebt durch die Frauen ; durch sie ist er, was er ist ; ohne sie wäre er nicht von Bestand. Ich denke dabei an die Entdeckung der Donna-Anna-Gestalt durch E.T.A. Hoffmann, weiter an die Entdeckung der Elvira-Tragödie durch Kierkegaard, und ich denke auch an Grabbe und Zorrilla, die auf den Spuren E.T.A. Hoffmans weitergehen [1]. Was an psychologischen Momenten und genialen Tiefblicken in das weibliche Herz bereits in Tirsos Drama steckte, sollte erst diese späte romantische Generation entdecken und sich ihrer psychologisierenden Kunst nutzbar machen. Hat nun Tirso de Molina — wie man sagte — seine Erfahrungen im Beichtstuhl gewonnen ? Er war Doktor der Theologie im Orden der Barmherzigen Brüder zu Toledo. Gewiss hat er im Beichtstuhl vieles gehört, doch halte ich es mit Marañon, der in seiner Don Juan-Studie sagt : « En el confesionario sólo se aprenden anécdotas ; que no otra cosa son, para la biología del alma, los pecados. » Tiefere Einsichten in das Seelenleben der Menschen gewann er zweifellos durch die Berührung mit dem Leben selbst ; es hat ihn in der Welt herumgewirbelt ; er bereiste Spanien und war in Amerika, er lebte am Hofe von Toledo und stand im Umgang mit Leuten des Theaters.

Als Tirso de Molina stirbt, ist Molière 26 Jahre alt. In dem Jahre, da er den *Dom Juan, ou le Festin de Pierre* schreibt, (die Schreibung *Dom* < lat. *dominus* war damals im Französischen üblich) steht er auf dem Gipfel seines Ruhmes — ein Zweiundvierziger — ; er geniesst das Wohlwollen und den persönlichen Schutz des Königs. Es drängt ihn, seine Kunst und seine Gedanken zur höchsten Wirkung zu entfalten. Er fühlt sich mit seinen höheren Zielen wachsen. Wurf um Wurf gelingt. Unter der Maske

1. E. T. A. Hoffmann, *Phantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten. Werke*, hrsg. von Ellinger Bd. 1. Sören Kierkegaard, Siehe das Ende der Don Duan-Studie *Donna Elvira* in *Entweder-Oder*. — Chr. Dietr. Grabbe (1801-1836), Don Juan und Faust, Musik von Lortzing. — José Zorrilla y Moral (1817-1893), Don Juan Tenorio, 1844.

des Komödiendichters wird er zum Kritiker seiner Gesellschaft, deren tragische wie komische Züge er zu einem Sittengemälde von äusserster Prägnanz verdichtet. Mit den *Précieuses ridicules* beginnt sein Ruhm in Paris, mit dem *Tartuffe* sein Ruhm in der Welt. Und mit dem *Tartuffe* steht sein *Dom Juan* in innerlicher Verbindung. Am 25. Februar 1665, also etwa 30 Jahre nach Tirsos Stück, geht die *Comédie* über die Bretter des Théâtre du Palais Royal.

Die Gestalt des Don Juan war auf den französischen Theatern nicht unbekannt. Es gab französische Übersetzungen der nachtirsoschen italienischen Bearbeitungen aus dem beliebten Don Juan-Repertoire. Die Figur macht allenthalben grossen Eindruck ; die Comedia Tirsos wurde in Paris aufgeführt. Vor allem erregten die Szenen mit dem steinernen Gast die Phantasie und machten das Schauspiel zu einem willkommenen Spektakelstück mit wunderbaren Maschinerien. Da kam Molière und schuf aus dem Stoff die kühnste französische Comédie seines Jahrhunderts, dasjenige seiner Werke, das am längsten unverstanden blieb ; erst nach zweihundert Jahren hat man begriffen, dass es vielleicht revolutionärer und kühner war als Beaumarchais' hundert Jahre jüngerer *Mariage de Figaro.*

Inhaltlich lehnt es sich an die Bearbeitungen des Tirso-Stückes an. Manches ist fortgelassen, dafür treten andere Szenen, andere Namen an die Stelle. Das alles ist belanglos. Wichtig ist, dass Molière dem Stück ein anderes Fundament gibt, welches sich sowohl von der theologischen Comedia des Spaniers wie von der Commedia dell 'Arte der Italiener unterscheidet. Molière macht aus dem Stoff ein modern-soziales Bühnenstück mit einem ungewöhnlich heftigen revolutionären Einschlag : das dramatische Porträt eines Gentilhomme, der von Stufe zu Stufe herabsinkt bis zur letzten Verworfenheit und Perversion aller natürlichen, edlen, menschlichen Regungen ; eine Charakter- und Sittenstudie von starker Einprägsamkeit und kühnem Realismus, eingebettet in ein nicht weniger dramatisch-erregendes Zeitbild, in dem Molière die Laster der damaligen Hof- und Adelsgesellschaft grell und schonungslos beleuchtet. Ein Zeitstück — und doch wieder eine zeitlose Komödie. Molières Kritik richtet sich gegen die Libertins — die gesellschaftlich hochgestellten Freigeister, denen nichts heilig ist und die sich die Herren der Welt dünken. Es ist, als hätte Molière den beliebten Stoff des Sevillaner Wüstlings nur aufgegriffen, um ihn mit dem Pathos seiner Sozialethik und seines Humanitätsgedankens zu

erfüllen. Man höre die Tirade Sganarelles an die Adresse seines Herrn Don Juan :

... Vous savez ce que vous faites, vous ; et, si vous êtes libertin, vous avez vos raisons ; mais il y a de certains petits impertinents dans le monde, qui le sont sans savoir pourquoi, qui font les esprits forts parce qu'ils croient que cela leur sied bien ; et si j'avais un maître comme cela, je lui dirais fort nettement, le regardant en face : Osez-vous bien ainsi vous jouer du ciel, et ne tremblez-vous point de vous moquer comme vous faites des choses les plus saintes ? C'est bien à vous, petit ver de terre, petit myrmidon que vous êtes (je parle au maître que j'ai dit), c'est bien à vous à vouloir vous mêler de tourner en raillerie ce que tous les hommes vénèrent ? Pensez-vous que pour être de qualité, pour avoir une perruque blonde et bien frisée, des plumes à votre chapeau, un habit bien doré, et des rubans couleur de feu (ce n'est pas à vous que je parle, c'est à l'autre) pensez-vous, dis-je, que vous en soyez plus habile homme, que tout vous soit permis, et qu'on n'ose vous dire vos vérités ?... (Akt I, Sz. 2).

Der Ton ist kühn, ja verwegen ; er kündet schon den *Figaro* voraus. Ja, in Molières Dom Juan ist viel Revolutionäres, vielleicht noch dies : eine bange Zukunftsahnung, ein ekler Geruch um das verwesende Ideal der alten Humanitas. Molières Comédie ist eine Vorschau der Zeiten, wo Freigeisterei und Atheismus, Sittenkorruption und Zynismus der ablebenden aristokratischen Gesellschaft schliesslich, von anderen sozialen und politischen Umständen begleitet, den Zusammenbruch des Ancien Régime herbeiführen. Die Gestalt des Dom Juan wird bei dem Franzosen Repräsentant des « grand seigneur méchant homme », also eines bestimmten Typus innerhalb der französischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts, wie er am Hofe oder im Landadel beheimatet war.

Denken wir an den letzten Akt des Stückes. Er wird mit einem Zwiegespräch zwischen Dom Juan und seinem Vater Dom Louis eröffnet. Es scheint, als habe der Himmel in seiner unendlichen Güte einen Wandel in Dom Juans Gemüt hervorgerufen. Kurz zuvor war nämlich Elvira, die bei Molière Dom Juans Gattin ist, noch einmal bei dem einst so geliebten Mann gewesen ; sie hat ihre Liebe zu ihm in schmerzlicher Selbstüberwindung zur reinen Flamme geläutert ; sie ist selbstlos geworden, nur noch auf die Rettung Dom Juans bedacht. So dringt sie in ihn, fleht ihn an, Einkehr zu halten ; sie hat ihn geliebt, wird und kann ihn nicht vergessen ; sie spricht Worte, wie sie nur ein Frauenherz sprechen kann — Worte, die dem Diener Sganarelle Tränen aus den Augen pressen und die, wie aus wunderbarer Ferne, auch Dom Juan ans Ohr klingen und sein Gemüt seltsam bewegen... Erwacht die alte Leidenschaft noch einmal ? « ... Madame, il est tard. Demeurez ici ! » Für einen Augenblick

haben die Worte Elvirens einen Funken der längst erloschenen Erinnerung in Dom Juan entfacht... dann ist auch dieser Funke verglommen... Elvira geht fort. — Als der fromme Vater nun eintritt, kann er die Freude über den angeblich zur Einkehr bewogenen Sohn nicht fassen. Alle Worte Dom Juans deuten auf einen Wandel. Mit Tränen der Rührung dankt der Vater dem Himmel. Kaum aber hat Dom Louis das Haus verlassen, nimmt Dom Juan die Maske vom Gesicht : *D. J.* : La peste, le benêt ! — *Sgan.* : Comment le benêt ? — *D. J.* : Quoi ! tu prends pour de bon argent ce que je viens de dire, et tu crois que ma bouche était d'accord avec mon cœur ? » — Und nun entwickelt Dom Juan die Theorie und Technik der Hypokrisie, die im Urteil Molières das widerlichste aller Laster der Gesellschaft darstellt :

Je m'érigerai en censeur des actions d'autrui, jugerai mal de tout le monde, et n'aurai bonne opinion que de moi. Dès qu'une fois on m'aura choqué tant soit peu, je ne pardonnerai jamais, et garderai tout doucement une haine irréconciliable. Je ferai le vengeur des intérêts du ciel ; et sous ce prétexte commode, je pousserai mes ennemis, je les accuserai d'impiété, et saurai déchaîner contre eux des zélés indiscrets, qui, sans connaissance de cause, crieront en public contre eux, qui les accableront d'injures, et les damneront hautement de leur autorité privée. C'est ainsi qu'il faut profiter des faiblesses des hommes, et qu'un sage esprit s'accommode aux vices de son siècle. (Akt V, Sz. 2).

Die Maske der Heuchelei erscheint Dom Juan das einzige Mittel zur Rettung ; in Wahrheit ist dieser Schritt der letzte Sprung in den Abgrund aller Scheusslichkeiten — der letzte Ausweg. Der Hass der Freunde und Feinde wächst ; die vornehmen und mächtigen Familien, deren Frauen und Mädchen er verführte, verfolgen ihn ; die Freunde wenden sich ab ; die Schulden steigen ; der Kredit schwindet ; sein Vater verflucht ihn, und unheimlich bedroht ihn der Schatten des erstochenen Komturs. Da bleibt ihm als letztes Mittel die Hypokrisie, « un stratagème utile, une grimace nécessaire ». Alle Laster der Menschen, das hat er erfahren, sind der Kritik unterworfen, und ein jeder hat die Freiheit, sie mit lauter Stimme anzugreifen. « Mais l'hypocrisie est un vice privilégié qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine. » Unter dem Deckmantel der Heuchelei will Dom Juan nun seine Geschäfte betreiben. Die Welt will es so. Die Welt soll es so haben. Mundus vult decipi.

Molière sah nicht nur die Gesellschaft, sondern die « humanité », die reine Menschlichkeit, bedroht. Um diese aber kämpfte er sein ganzes Leben. Es wird erzählt, dass er eines Tages in einer

Karosse aus Auteuil heimkehrend, einem Bettler ein Goldstück zuwarf. Er setzte seinen Weg fort, als er plötslich bemerkte, dass der Arme hinter ihm herlief. Molière liess halten, und der Bettler zeigte auf das Goldstück : « Monsieur s'est trompé, sans doute, il ne voulait pas me donner une pièce d'or. » Der Dichter war ob solcher Ehrlichkeit und Bescheidenheit ergriffen und schenkte dem Armen ein zweites Goldstück, wobei er, sich an seinen Diener wendend, ausrief : « Où la vertu va-t-elle se nicher ? » Dieses Erlebnis ist in die Bettlerszene des *Dom Juan* eingegangen, und zwar auf folgende Weise : Unter vielen Diskussionen über den Glauben, die Welt, die Theorie des freien Willens haben sich Dom Juan und sein Diener im Walde verirrt. Sie fragen einen Armen, dem sie dort begegnen, nach dem rechten Wege. Der aber warnt sie vor herumstreichenden Räubern und bettelt Dom Juan um ein Almosen an. Gott soll's ihm vergelten. Da bietet ihm Dom Juan einen Louis-d'or unter der Bedingung, dass er fluche. Aber der arme, fromme Mann weist das Ansinnen zurück, und als Dom Juan in ihn dringt : « va, va, jure un peu ; il n'y a pas de mal — prends, le voilà, prends, te dis-je ; mais jure donc ! » da wirft der Arme dem Versucher die verblüffende Antwort hin : « Non, Monsieur, j'aime mieux mourir de faim. » Es geschieht das Unerwartete : Molière lässt seinen Dom Juan das berühmt gewordene Wort sprechen : « Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité. »[1]

Diese Szene mag auf den ersten Blick verwundern. Sie hat kein Vorbild, ist eine freie Erfindung des französischen Dichters und scheint garnicht zum Charakterbild des Helden zu passen. Wer aber so denkt, täuscht sich. Molière war ein viel zu profunder Menschenkenner, als dass er nicht um die Widersprüche des Menschen, um seine Rätselhaftigkeit gewusst und sie auch sichtbar gemacht hätte. So wie im Burlador des Tirso noch etwas vom Glanz ritterlicher Haltung aufleuchtet, so lässt Molière seinen Grand-seigneur noch mit einigen Fäden an dem alten christlichen Humanitätsideal gebunden sein. Eben dadurch bekommt seine Bühnenschöpfung den Zug ins Reale. — Der Schluss der Komödie ist wie sein Anfang. Fernes Grollen eines Revolutionswetters, das kaum einer vernahm, das in jedem Falle niemand wahrhaben wollte, vor dem indessen doch wohl bei einigen wachen Köpfen eine geheime Furcht bestehen musste. Molière selbst, der wacheste Geist unter seinen Zeitge-

1. Zur Erklärung und Bedeutung dieser Szene und ihrem Schicksal auf der Bühne, siehe *Œuvres de Molière*, Ed. E. Moland, t. III, p. 424.

nossen, hatte wohl Ahnungen. Er mochte Furcht haben ; aber er war Philosoph, Erzieher und Hofmann ; und so sagte er beherrscht und — nur lächelnd — die Dinge, und mit heiterer Miene das Ernste und Tragische. In seinem Geist trug er ein grosses Welt- und Menschenbild, das sich im *Tartuffe*, im *Dom Juan*, im *Misanthrope* wie in drei Facetten spiegelt. Die visionäre Kraft des *Dom Juan* aber wurde erst lange, lange nach seinem Tode verstanden, als, unter den veränderten sozialen Verhältnissen, des Dichters wahre Grössenordnung entdeckt wurde. Molière steht einem Tirso de Molina im Grunde seiner Konzeption fern. Ihn interessiert nicht das christlich-theologische Mirakelspiel des Beichtvaters aus Toledo ; sein Denken ist von anderen Gedanken und Visionen bewegt ; es kreist um die Würde des Rein-Humanen und um das Schicksal der Menschheit. So inkarniert sein künstlerischer Wille einen Don Juan in einer Komödiendichtung, deren Eigenart einen spezifisch erzieherischen und sozial-revolutionären Grundzug aufweist.

Die dritte und letzte welthaltige Inkarnation des Don Juan ist der *Don Giovanni* Mozart-Da Pontes. Mir scheint, dass in diesem Werk das Genie Mozarts (nur von ihm, nicht von seinem Textdichter Da Ponte sei hier die Rede) die Synthese der drei Grundmotive des Stoffes gefunden hat : das christlich-übersinnliche des Tirso de Molina-Stückes, das sozial-philosophische der Molièreschen Comédie und das in beiden bereits vorhandene psychologische ; aus dem letzten Motiv schuf Mozart die grossartige Figur der Donna Anna, die Gegenspielerin Don Juans. Erst Mozart, der in allen Geheimnissen des weiblichen Herzens Tieferfahrene, hat die Menschen auf die Spur einer weittragenden Erkenntnis gebracht : dass Don Juan eine ins Negative gesetzte Umrisszeichnung der ihn umgebenden Frauen ist und dass er zu vollem Leben erst durch die Figur der Donna Anna erweckt wurde. Dass Mozart ihre Rolle durch seine Musik in diesem Sinne ausdeutete, hat die kongeniale Interpretation eines E.T.A. Hoffmann in seiner musikalischen Novelle *Don Juan* wahrscheinlich gemacht und hat den Dramatiker Christian Dietrich Grabbe dazu vermocht, sein tragisches Schauspiel *Don Juan und Faust* auf der Idee der Liebe Donna Annas zu Don Juan aufzubauen.

Damit hat der Mozart-Enthusiast E.T.A. Hoffmann eine eigenwillige aber geniale Idee in die Deutung der Don Giovanni-Musik hineingetragen. Er fasst die Rolle der Donna Anna als

die komplementäre Seite des Don Juan-Mythus auf. Wie ist das zu verstehen ? Donna Anna ist nicht eine beliebige Frau unter den tausend und drei, sondern sie ist die Gegenspielerin des Verführers, — so wichtig wie Don Juan selbst. Wie dieser ursprünglich den göttlichen Funken in sich trug, so sieht der Dichter Donna Anna als göttliches Weib, « über dessen reines Gemüt der Teufel nichts vermochte ». « Wie, wenn Donna Anna vom Himmel dazu bestimmt gewesen wäre, den Don Juan in der Liebe... die ihm innewohnende göttliche Natur erkennen zu lassen und ihn der Verzweiflung seines nichtigen Strebens zu entreissen ? » Das ist das Problem, das Hoffmann in der Novelle aufwirft. Ein tief- und weithin wirkendes Problem psychologischer, künstlerischer, metaphysischer Natur. Wenn es unter den tausend Frauen eine Geliebte für Don Juan gibt, dann ist es Donna Anna. Diesen Gedanken Hoffmanns haben Christian Dietrich Grabbe in seinem Drama *Don Juan und Faust*, dann eine Generation später der spanische Dichter José Zorrilla in seinem *Don Juan Tenorio* auf verschiedene Weise aufgegriffen und weiter ausgesponnen. Bei Grabbe ist Donna Anna die Gegenspielerin der beiden Männer, des Don Juan und des Faust, die sie beide bis zu ihrem Untergang lieben, während Donna Annas Herz nur Don Juan gehört. In Zorrillas Tragödie zweitem Teil aber vollbringt das liebende Weib — Doña Inés — das Wunder der Gnade ; sie ist die Beatrice, die am Thron des Höchsten die Gnadenwirkung des Himmels und damit die Erlösung Don Juans erreicht hat. So kehrt in Spanien das Drama vom Burlador de Sevilla zu seinem religiösen Ursprung zurück, woher es kam ; nur ist die christlich-metaphysische Frage nach dem Ende Don Juans grundverschieden beantwortet : Bei Tirso de Molina ist ewige Verdammnis das Los des Verführers ; bei Zorrilla, dem Zeitgenossen Richard Wagners, ist aus dem Don Juan-Mythos ein *Erlösungsdrama* geworden, das strukturell und sprachlich die Merkmale einer glanzvoll-theatralischen Orchestrierung im Stil eines wagnerschen Musikdramas aufweist. So weit ist Wolfgang Amadeus Mozart nicht gegangen ; er steht vielmehr in der Nähe des unverfälschten Ursprungs, und weist doch auf allermodernste Probleme. Lassen wir die geheimnisvolle Frage ungelöst, ob Donna Anna den Verführer liebte ; wer wird sie je lösen können ; die Sprache des Textes gibt keine Hinweise, und die Sprache der Musik ist vieldeutig — wir sehen immerhin, was sich aus dem Problem entwickeln kann, sobald es überhaupt gesehen wird ; und ins Bewusstsein gehoben wurde

es erst nach Mozart, von « einem reisenden Enthusiasten », E.T.A. Hoffmann, der in seiner « fabelhaften Begebenheit » (von 1812) den Weg zur psychologischen Erfassung der Mozartschen Don Juan-Musik freilegte ; in seiner künstlerisch-metaphysischen Tiefe wurde es dann von Kierkegaard ausgelotet und in den unvergänglichen Seiten dargestellt, denen der Philosoph den seltsamen Titel « Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische » gab.

Kehren wir zu Mozart selbst zurück. Die Schöpfung seines *Don Giovanni* fällt in eine Periode der inneren Entwicklung des Meisters, die durch ernste Ereignisse von aussen und durch ernste Besinnung charakterisiert ist. [1] Im Jahre 1787 verlor er seinen Vater und zwei seiner besten Freunde. Er war zum Ernst gestimmt, und der religiöse Unterton ist auch in seinen brieflichen Äusserungen aus jener Zeit nicht zu verkennen. Erinnern wir uns des Briefes, den er damals an seinen erkrankten Vater schrieb :

Da der Tod, genau zu nehmen, der Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts Schreckendes für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes. Und ich danke meinem Gott, dass er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. — Ich lege mich nie zu Bett, ohne zu bedenken, dass ich vielleicht — so jung ich bin — den andern Tag nicht mehr sein werde ; — und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, dass ich im Umgang mürrisch oder traurig wäre — und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer.

Wir spüren in solchen Zeugnissen die Atmosphäre der Todesnähe, in der Mozart damals lebte, und sehen durch alle Heiterkeit und Glückseligkeit seines Wesens den ernsten Untergrund ; er klingt ebenso durch dieses Bekenntnis wie durch die Musik des *Don Giovanni* hindurch. Das *christliche Element* des Tirsoschen Dramas ist noch in jedem Takt der Oper deutlich. Lesen wir einmal in Charles Gounods *Le Don Juan de Mozart*, 1890 :

Gleich mit dem Beginn der Ouvertüre führt uns Mozart mitten in das Drama hinein. In ihrem scharfen Rhythmus stehen die ersten gewaltigen und feierlichen Akkorde wie die erhaben-furchtbare Macht göttlicher Gerechtigkeit vor uns, die jedes Vergehen bestraft. Nach den ersten vier Takten, die noch erschütternder werden durch das plötzliche starke Schweigen im zweiten und vierten, setzt eine Harmoniefolge ein, deren Unheimlichkeit wie der Anblick eines Gespenstes das Blut zu Eis erstarren lässt. Es ist dieselbe Tonfolge, die in der letzten Szene erklingt, als der steinerne Gast vor dem Mörder erscheint. Unvergleichlich wirkt die Ruhe, mit der

1. Vgl. zur Biographie Mozarts und diesem besonderen Lebensabschnitt : W. Spohr, *Mozart. Leben und Werk. Briefe-Zeitberichte-Dokumente-Bilder*. Berlin, 1951.

die Tragödie selbst die Stufenleiter dieser Akkorde mit der Unerbittlichkeit des Verhängnisses herabschreitet, gegen das es kein Entrinnen mehr gibt für diesen Reuelosen, der die Erde durch sein Verbrechen, den Himmel durch seinen Hohn herausgefordert hat. Alles in dieser starren Einleitung atmet Schrecken : der eintönige Rhythmus der Saiteninstrumente ; der Totenton in den Blasinstrumenten ; die Synkopen der ersten Geigen die (von Takt 11 an) die geheimsten Falten jenes verfinsterten Gewissens blosslegen, während die zweiten Geigen wie ein Schlangenungeheuer den Schuldigen umwinden ; der zähe Widerstand des Verdammten, der bis zum Schluss in seiner Verstocktheit beharrt ; dann die auf und ab wogenden Tonleitern, in denen sich die Schlünde einer sturmdurchwühlten See aufreissen. Über dem allen feierlich drohend das Verhängnis. Jede Note auf dieser Wunderseite ist voll packendster Tragik ; das Entsetzen kann nicht überboten werden.

Hier in der Partitur dieser Ouvertüre ist die christlich-religiöse Inkarnation des Don Juan, wie sie Tirso de Molina gelang, noch einmal durchlebt und Musik geworden. Durch die Mozartsche Musik, den Aufbau ihrer Thematik wird die religiös-metaphysische Geschlossenheit des Dramas unmittelbar, ohne Text, von uns erfahren. Die ersten Akkorde der Ouvertüre und die Klänge der letzten Szene, die Klänge des Komturs, sind die riesige Klammer, die sich um die Don Juan-Tragödie legt. Aber nicht der Komtur, sondern Don Juan nimmt unser ganzes Interesse gefangen : Schon nach dem 30. Takt der Ouvertüre reisst uns die Musik in Don Juans Leben hinein, in das Rasen seiner Lust, in den jagenden Puls seiner Lebensfreude, in seinen verwegenen Wettlauf gegen Gott und Tod. Aber wie der Ernst am Anfang war — in den ersten 30 Takten der Ouvertüre — so kehrt er am Ende zurück in der 15. Szene des zweiten Aufzugs. Jeder Ausweg ist durch das Erscheinen des steinernen Gastes abgeschnitten. Die Geisterwelt, das Reich der Toten, durch das Gott sich offenbart, hat recht behalten. Der metaphysische Zauber des spanisch-christlichen Motivs ist bei Mozart in eine erregende musikalische Sprache neu verdichtet.

Und das *sozial-revolutionäre* Motiv, das wir bei Molière kennen lernten ? Auch dieses ist im *Don Giovanni* auf eigene Weise entwickelt. Hat uns Mozart schon mit dem *Figaro* (1785/86) an die Grenzen revolutionärer Stimmung geführt, so überkommt uns dieses Gefühl noch eindringlicher im *Don Giovanni* (1787). Die Zeit ist seit Molière nicht stehen geblieben. Das Grollen des Revolutionsgewitters, das Molière nur aus weitester Ferne ahnen konnte — es ist dem Ohr eines Mozart bedenklich näher. Die Gewitter beginnen sich bereits zu entladen. Was Napoleon später über den *Figaro* des Beaumarchais sagte : « C'est la Révolution déjà en action », gilt noch mehr für den *Don Giovanni*. Die

sozial-ethische Molièresche Inkarnation der Don Juan-Gestalt wirkt bei Mozart weiter. Aber welch eine Musik zu dem revolutionären Thema ! Mozart gelang es, die Empörung und zugleich die Grazie des sterbenden Jahrhunderts noch einmal in die bezaubernde Anmut seiner Musik einzufangen. Wie ist Don Juans schäumende Lebenslust bereits in der Ouvertüre charakterisiert ! In die Starrheit der Todesmotive springt im 31. Takt mit fieberhaftem Übermut das Allegro in D-dur hinein ; in taumelnder Ausgelassenheit rast es dahin, überstürzt sich und stürmt über alle Hindernisse hinweg... Und dann denken wir an die grossen Szenen des rauschenden Festes, zu dem Don Juan das Bauernpaar Zerline und Masetto und alle Freunde aus Nah und Fern geladen hat. Im Glanz seiner Herrlichkeit und Siegesgewissheit erscheint der blendende Verführer. Im Vorgefühl des Triumphes kostet er jedwedes verheissungsvoll-bevorstehende Liebesabenteuer aus. Sein aufschäumendes Dasein verströmt sich in die berühmteste der Don Juan-Arien, das feurige Champagnerlied :

Finch'han dal vino
calda la testa,
una gran festa
fa preparar !
Se trovi in piazza
qualche ragazza,
teco ancor quella
cerca menar !...

Es ist das Glanzstück der grossen Sänger geworden. Dieser Arie verdanken wir das Gemälde von Max Slevogt, auf dem der Künstler die schwelgerische Daseinsfreude des Verführers in Farbe und Linie gebannt hat [1]. Mag sein, dass Don Juan der vielen, einander kreuzenden Intrigen müde ist ; aber sein Daseinsgefühl ist kräftig wie zuvor ; er bedarf keiner heiteren und erheiternden Gesellschaft, um sich zu entfalten ; er ist in sich beglückt, reich und herrlich wie eh und je.

Würden ihn auch die Mädchen der ganzen Welt in diesem Augenblick umgeben [sagt Kierkegaard], er würde ihnen nicht gefährlich sein ; er ist gewissermassen zu stark, sie verführen zu wollen ; selbst der zerstreute Genuss der Wirklichkeit ist zu geringfügig für ihn im Vergleich mit dem, was er in sich geniesst. Sein Leben schäumt wie der Champagner. Und so wie die Perlen in diesem Wein reich an Tönen in der eigenen Melodie emporsteigen und immer weiter emporsteigen, so tönt Don Juans Lust in der elementaren Wallung des Genusses. Hier ist er gleichsam ideell in sich berauscht.

1. Max Slevogt, *Francesco d'Andrade als Don Juan, das Champagnerlied singend.* Öl., 1902.

Dann aber öffnen sich die Türen des Balkons ; die Gäste treten ein und schmeichelnd tönt Festmusik heraus : ein Menuett von verführerischer Anmut mit jenem leis aufklingenden schmerzlichen Unterton, der uns in der Lichtflut des Festsaales und der Musik fast mit einer Traurigkeit umfängt — und uralt menschliche Erfahrung wird wach : die Vergänglichkeit des Schönen, die uns um so zwingender zur Hingabe lockt. Da ist er, der Verführer und umstrickt die unschuldige, schon halb gewonnene Zerline mit schmeichelnden Reden... Sei pur vaga, brillante Zerlina... ; da sind aber auch die drei Masken, Anna, Octavio, Elvira — und wie eine düstere Wolke schwebt es über dem fröhlichen Trubel des Festes, zu dem die Musik der drei Orchester in drei verschiedenen Taktarten — 3/4 — 2/4 — 3/8 — vereinigt spielt. Im Wirrsal bricht das Fest auseinander. Der Abgrund tut sich auf, und in dem Finale mit seinen hochemporschiessenden Passagen und abstürzenden Triolen entlädt sich das Gewitter ; es ist eine der genialsten Seiten der Partitur, die uns jenseits der eigentlichen Don Juan-Tragödie das Grollen der Betrogenen gegen den Libertin, den grandseigneur méchant homme vernehmlich machen ; diese Musik reisst uns an die Schwelle einer Zeitenkatastrophe, die schon zwei Jahre später die alte Adelsklasse, zu der Don Juan gehört, hinwegfegen wird. Hier ist Molières *Don Juan* in der dramatischsten aller Mozartopern musikalisch inkarniert worden.

Indessen, Mozarts Musik religiös oder sozial-revolutionär deuten zu wollen, würde weder beim *Figaro* noch beim *Don Giovanni* das Wesentliche treffen. Das Wesentliche ist, dass durch Mozarts *Don Giovanni* der Mythus des « burlador », des Verführers, seine *musikalische* Inkarnation erfahren hat. Was bedeutet das ? Don Juan ist elementarisch bewegtes Leben, dämonisch, unwiderstehlich. Dies ist seine « Idealität », sagt Kierkegaard. Die Musik macht ihn zu etwas mehr als zu einem einzelnen Individuum. Don Juan ist ein Überindividuelles ; er ist die Idee der sinnlichen Verführung und einer Kraft, der das Wort nicht Ausdruck verleihen kann ; nur die Musik vermag uns eine Vorstellung von ihr zu geben. Das Wesen dieser sinnlichen Genialität lässt sich in Worte nicht fassen ; in Worten liessen sich nur die einzelnen Handlungen Don Juans umschreiben ; es liessen sich seine Ränke, seine Listen, seine Lügen mitteilen, wie das in allen Don Juan-Romanen, -Novellen, epischen Dichtungen geschieht. Die Inkarnation Don Juans durch Mozart bedeutet hingegen die Erfassung der Don Juan-Idee in und durch die

Musik. Die Musik erweist sich dabei als die einzige symbolische Sprache, welche eine Offenbarung jener unaussprechlichen Macht, die Don Juan verkörpert, unmittelbar ermöglicht. Wir denken unwillkürlich an Schopenhauer und die Rolle, die er der Musik als dem feinsten Organ unserer Erkenntnis zuschreibt, da sie, die Musik, nicht wie die andern Künste nur die den Dingen zugrunde liegende Idee abbildet, sondern das Wesen der Welt selbst zum Ausdruck bringt [1]. Von hier aus, denke ich, verstehen wir Kierkegaards Wort von « Don Juans absoluter Musikalität ». Er will damit sagen, dass Don Juan, musikalisch aufgefasst, nicht ein einzelnes Individuum repräsentiert (das gerade nach Leporellos Register 1003 Frauen verführt hat), sondern dass Don Juan eine Naturmacht ist, ein Dämonisches, « das ebenso wenig des Verführens müde wird, wie der Wind es müde wird zu stürmen, das Meer zu wogen oder ein Wasserfall, von der Höhe herabzustürzen. » So haben wir in Mozarts Oper die letzte denkbare Inkarnation des Don Juan : Die Inkarnation jener Genialität der Sinnlichkeit, die Don Juans Wesen ist. Nur ein Musiker vermochte dies auszuführen, weil « die Musik nicht das einzelne ausspricht, sondern das Allgemeine in seiner ganzen Allgemeinheit, und doch diese Allgemeinheit nicht in der Abstraktion der Reflexion, sondern in der Konkretion der Unmittelbarkeit. »

*
* *

Vielleicht fragen wir uns zum Schluss : Warum sind es unter den zahlreichen Bearbeitungen des Don Juan-Stoffes immer wieder jene drei, die unseren Blick auf sich ziehen ? Liegt in diesem Urteil eine Willkür, der Ausdruck eines persönlichen Geschmacks ? Ich glaube nicht. Allen drei Bühnenwerken wohnt eine Grösse eigener Art inne. Jedes von ihnen ist mit der unwiderstehlichen Zauberkraft begabt, durch welche es weithin in die Zukunft wirkt. Tirso de Molinas *Burlador de Sevilla* hat das Beglückend-Erregende alles Anfänglichen, alles Zeugenden, ohne das es keine Nachkommenschaft gäbe, und er hat den tiefen religiösen Ernst ; Molières *Festin de Pierre* ist eine Wiedergeburt des spanischen « burlador » aus dem Geiste eines zukunftweisenden Gesellschaftskritikers, Philosophen und Menschheitserziehers — seine Comédie hat die Wucht eines sozialen Ethos in sich ; Mozarts « Don Giovanni » ist eine Reinkarnation beider

1. Siehe A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, 1819.

Don Juans aus dem Geiste der Musik : Er hat das Genial-Ursprüngliche des einen und die bewusste Kraft des andern — und als ganz Eigenes jene musikalische Sprache, durch die er und in der er nicht nur an tiefste Verborgenheit und an unergründliche Rätsel des Menschen und der ihn erhebenden oder vernichtende Macht, nämlich der Liebe, gerührt hat, sondern durch die er in der Lage war, uns die Idee des Don Juan selbst durch die Musik bewusst werden zu lassen.

Ich glaube, dass, in einem gewissen Sinne, der « Don Juan » und der « Faust » als die welthaltigsten Menschheitsdramen betrachtet werden dürfen. Es war übrigens kein Geringerer als Goethe selbst, der die Kongenialität beider Schöpfungen gefühlt hat. Goethe hatte immer gehofft, für seinen « Faust » eine Musik zu erhalten ; aber die Hoffnung ist ihm mit dem Tode Mozarts dahingeschwunden. So sagte er am 12. Februar 1829 zu Eckermann :

> Es ist ganz unmöglich, Musik für den *Faust* zu erhalten... Die Musik müsste im Charakter des *Don Juan* sein ; Mozart hätte den *Faust* komponieren müssen... Das Einzelne wie das Ganze aus einem Guss und von dem Hauche seines Lebens durchdrungen, wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hätte, so dass er ausführen müsste, was jener gebot.

Ein schönes Wort Goethes. Wenn uns die besprochenen Werke so bedeutend, so unwiederholbar erscheinen und es vielleicht auch sind, dann mag der Grund eben darin liegen, dass sie notwendig waren, weil der « dämonische Geist » das Genie ihrer Schöpfer in der Gewalt hatte, dass sie ausführen mussten, was jener gebot.

Walter Mönch.

NOTES ET DOCUMENTS

UNE FAUSSE LETTRE ESPAGNOLE DE VOLTAIRE

M. Théodore Besterman, l'éminent éditeur de la correspondance de Voltaire, qui a découvert le curieux document qu'on trouvera ci-dessous, a bien voulu nous le communiquer et nous autoriser à le publier. Qu'il nous soit permis de lui exprimer ici notre bien sincère reconnaissance.

Les lettres de Voltaire à des correspondants espagnols sont si rares, qu'une *Carta de Mr. Voltaire a su corresponsal en Madrid* (puisque tel est le titre de l'écrit que nous publions dans ces pages) ne peut manquer, *a priori*, de piquer au plus haut point la curiosité de quiconque s'intéresse à Voltaire et à ses relations avec l'Espagne. A la lecture, cette curiosité s'accroît, tout en se teintant de perplexité. Que trouvons-nous ici en effet ? Avant tout, une virulente attaque contre le premier fiscal ou procureur du Conseil de Castille, Pedro Rodríguez Campomanes, jamais nommé, mais aisément reconnaissable par les allusions à ses ouvrages, et que l'on traite, en somme, d'ignorant, de profiteur, d'ennemi des moines, d'oppresseur, et, pour tout dire, de faux patriote. Mais il y a plus. L'auteur de la lettre prend occasion de cette diatribe pour se livrer à une critique acerbe du gouvernement de Charles III : les tentatives de colonisation intérieure, la politique étrangère, les grands travaux, les finances, le commerce, tout est tourné en dérision.

Aussi, à la première question qui vient à l'esprit, celle de l'authenticité de cette lettre, incline-t-on, vu son contenu, à répondre négativement. Est-il concevable que Voltaire, brûlant ce qu'il a adoré, s'en prenne aux hommes qui, dans l'Espagne de Charles III, méritent le plus de trouver grâce à ses yeux ? à des réformes, à une politique à laquelle un comte d'Aranda, objet de ses éloges [1], a pris une grande part ? Que, se livrant à une palinodie dont nous n'avons pu trouver d'écho dans son œuvre, il se défende d'avoir sérieusement réclamé que l'on tire les moines de leur oisiveté ? D'autre part, la lettre montre que son auteur connaissait intimement la vie espagnole de son temps, ses tiraillements, ses ragots ; nous n'en voulons pour preuve que les

1. Cf. les *Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Aranda ».

allusions plus ou moins voilées et elliptiques aux bénéfices que Campomanes aurait tirés de ses ouvrages, aux rivalités entre clergé régulier et clergé séculier, aux « golillas », à l' « excusado », à l'interdiction d'un livre du P. Mamachi, aux « douars » des Asturies. Où Voltaire a-t-il fait montre d'une telle familiarité avec les affaires espagnoles ? Nulle part, que nous sachions. Certes, quelques expressions ou tournures (l'appellation « Monsieur », le gallicisme « Vm. se ha tomado la pena de enviármelos », l'évaluation en « libras » et non en « pesos » ou « reales » [1] donnent un air français à certains passages. En outre, l'auteur fait des allusions à diverses particularités de la vie et de l'œuvre de Voltaire : le « pobre viejo » des Monts Krapacks (où habitent, on s'en souvient peut-être, les soi-disant rédacteurs des *Questions sur l'Encyclopédie*) [2] mentionne les artisans de Ferney (dont il est souvent question dans les lettres du philosophe), Nonnotte et Patouillet, l'éditeur Cramer, une nouvelle tragédie. Mais on peut considérer ces détails, qui impliquent assurément, si notre texte n'est pas authentique, que son auteur connaissait bien Voltaire et ses écrits, comme les éléments d'une petite mise en scène, d'ailleurs non exempte de fausses notes : où Voltaire s'est-il amusé, par exemple, à placer ses artisans dans les Monts Krapacks ? Il semble qu'on ait associé, assez drôlement, le souvenir des *Questions sur l'Encyclopédie* à celui de la célèbre colonie de Ferney. Bref il faut, croyons-nous, tenir cette *Carta* pour un faux. Nous avons sans doute affaire ici à un pamphlet politique, destiné à une diffusion clandestine, mais aussi large que possible, ainsi que le laisse supposer le nombre des copies actuellement connues, que nous énumérons plus loin. A-t-on voulu mystifier réellement les lecteurs, et leur faire croire que l'illustre Voltaire pensait pis que pendre de Campomanes et de ses collègues ? A-t-on seulement voulu fabriquer un « à la manière de » particulièrement piquant pour les initiés, étant donné le caractère et la position des personnes visées ? Nous ne saurions le dire ; mais cela, au fond, n'importe guère.

Ce pastiche ou cette supercherie, quel en serait l'auteur ? Comme celui-ci ne se laisse deviner ni par des allusions personnelles explicites, ni par des caractères stylistiques nets, nous devons, faute de pouvoir l'identifier, nous contenter de définir et de situer dans la mesure du possible, sa personnalité ; et il faut reconnaître que celle-ci ne se dessine que d'une manière bien imprécise. La connaissance de l'Espagne de Charles III et de ses problèmes dont fait preuve notre anonyme permet de penser qu'il est espagnol, ou du moins qu'il est mêlé de près à la vie

1. Nous laissons de côté l'emploi de l'article défini devant les noms de pays (« la América », « la Inglaterra »...) : aujourd'hui considéré comme gallicisme incorrect, mais très courant dans l'espagnol du XVIII[e] siècle, il n'a pas ici de signification particulière.

2. Ces « amateurs » se disent « retirés au milieu des neiges au pied du mont Krapak, qui sépare la Pologne de la Hongrie... 95 (*Questions sur l'Encyclopédie*, 1770, t. II, p. 95. — Les *Questions* ont été généralement incorporées par les éditeurs au *Dictionnaire philosophique*). Sur les farouches Monts Krapacks, ou Carpathes, cf. l'*Encyclopédie* de Diderot, à l'article « Mont-Krapack ».

espagnole. La vivacité de sa réaction devant ce qu'il considère — non sans exagération — comme l'anticatalanisme de Campomanes, son allusion à l' « évêque de Barcelone » (sans doute Mgr. Climent) [1], l'intérêt montré pour le libre commerce — avec l'Amérique s'entend — spécialement favorable aux commerçants barcelonais, pourraient être d'un Catalan. Le fait qu'il choisisse comme exemple de la mauvaise administration des finances le tribut de l' « excusado », qui ne touchait que le clergé [2], paraît indiquer un ecclésiastique, peut-être un moine, puisque le reproche majeur qu'il adresse à Campomanes est de vouloir, contre tout bon sens et toute équité, mettre les moines au travail, alors que les prêtres séculiers conserveraient leurs prébendes. Si notre homme est un ecclésiastique, à quelle tendance de l'église espagnole le rattacher ? On notera tout d'abord qu'il se déclare hostile non seulement à Campomanes, mais, apparemment, à toute l'équipe gouvernementale, à tous les gens en place ; il accuse perfidement le duc d'Albe et certains hauts fonctionnaires (des « covachuelos ») dont il laisse au lecteur le soin — et le plaisir — de deviner les noms, de lire assidûment Voltaire (n'oublions pas que les œuvres de Voltaire étaient prohibées « in totum » par l'Inquisition espagnole depuis 1762). Un second trait nous semble digne d'attention : le pamphlétaire cite, comme exemple de livre proscrit par l'intransigeant fiscal (c'est-à-dire Campomanes), un ouvrage du P. Mamachi, antifébronien et antirégaliste notoire [3] ; il pourrait donc bien être opposé au régalisme caractéristique des gouvernants et d'une partie de la hiérarchie ecclésiastique sous Charles III. Mais ces sentiments ne sont incompatibles, chez un homme d'église espagnol de l'époque, ni avec une admiration sincère pour certains esprits « éclairés » (Jorge Juan, Mgr. Climent, Cadalso), ni avec le désir ardent de voir l'Espagne se redresser et se réformer mieux qu'elle n'a fait jusqu'alors ; toutes choses que l'on peut deviner aussi dans la *Carta*, à supposer naturellement que les propos prêtés à Voltaire traduisent bien la pensée personnelle de l'auteur. Celui-ci exprimerait en somme une position moyenne, un patriotisme nullement rétrograde, associé à un catholicisme sourcilleux. Une telle position, encore une fois, n'est pas rare dans l'église espagnole de la seconde moitié du XVIII^e siècle, et l'on regrette d'autant plus de ne pouvoir lever l'anonymat de celui qui la représente peut-être ici, que sa passion et sa verve semblent le fait d'une vigoureuse personnalité.

A quelle occasion notre inconnu manifeste-t-il si rageusement son aversion pour Campomanes ? Il semble bien qu'il ait pris prétexte de la publication des deux *Discursos* (1774 et 1775) de celui-ci [4], ou plus précisément, du second de ces deux écrits. L'intérêt manifesté au sujet de « el éxito del libre comercio » pourrait signifier que des

1. Cf. ci-dessous, p. 647, n. 2.
2. Cf. ci-dessous, p. 646, n. 7 *bis*.
3. Cf. ci-dessous, p. 647, n. 8.
4. Cf. ci-dessous, p. 644, n. 1.

mesures importantes relatives au commerce avec l'Amérique étaient attendues ou venaient d'être prises ; cela reporterait la rédaction de la lettre au début de 1778 [1]. Mais l'évocation de la « récente » expédition d'Alger (1775) nous paraît confirmer que notre texte est postérieur de peu au *Discurso sobre la educación popular...* ; s'il n'en était ainsi, d'ailleurs, les ouvrages incriminés auraient perdu leur actualité ; pourquoi alors leur faire tant de place et s'acharner sur eux ? Les attaques du libelliste deviendraient inexplicables.

Enfin on aimerait savoir si l'auteur, par l'expression « corresponsal » qui figure dans le titre, a voulu désigner malicieusement une personne connue en Espagne pour ses relations épistolaires avec Voltaire ; mais ce qui a été publié jusqu'ici de la correspondance de ce dernier, au moins pour les années 1775 à 1778, ne donne la piste d'aucun personnage susceptible d'être visé par ce terme [2]. Le « corresponsal » ne serait-il pas tout simplement imaginaire ?

Ce petit texte pose, on le voit, beaucoup de questions, et l'on voudrait pouvoir faire mieux que les énumérer, ou y répondre par d'autres questions. Mais enfin l'anonymat de son auteur, l'obscurité de ses motifs, l'incertitude où nous sommes quant aux circonstances et à la date de la rédaction ne diminuent pas l'intérêt que cette prétendue lettre présente en soi : les rancœurs personnelles qu'on y devine, le patriotisme hargneux, méfiant, mais averti, qui s'y exprime, forment un mélange des plus singuliers. D'un autre point de vue, celui de la valeur littéraire, notre document ne retient pas seulement l'attention par son caractère insolite — car les pastiches espagnols de Voltaire ne courent pas les rues, que nous sachions — mais aussi par le talent et même l'esprit qui s'y manifestent. N'est-ce pas une plaisante idée que de prendre, pour tourner en dérision les ministres « ilustrados », le masque de l'homme qui était pour eux l'incarnation même des « lumières » ? Le pamphlétaire le fait avec habileté ; il mêle à sa véhémence une ironie non dépourvue de mordant. Ce n'est pas du Voltaire, mais il y a quelque chose de voltairien dans ce persiflage. Bon gré mal gré, le faux Voltaire rend hommage au vrai et le reconnaît pour son maître.

P. J. Guinard.

Note sur le texte. — Nous reproduisons le manuscrit du British Museum « Add Mss 20 793 » découvert par M. Besterman (L1 dans nos notes). Après cette première découverte, M. Besterman a trouvé, toujours au Bristish Museum, une nouvelle copie (L2) de la même *Carta* [« Add Mss 10 252 » (Heber xi 931)], qu'il a bien voulu nous

1. Cf. ci-dessous, p. 648, n. 1.

2. Le plus illustre correspondant espagnol de Voltaire (si l'on peut appeler « correspondance » un commerce épistolaire aussi réduit que celui-ci paraît, jusqu'à plus ample informé, l'avoir été) fut le Comte d'Aranda. On trouvera une lettre du philosophe au ministre, en date du 20 décembre 1771, dans les *Œuvres complètes*, ed. Moland, t. XLVII, p. 574.

communiquer également. Enfin nous avons appris dernièrement l'existence, à la Biblioteca Nacional de Madrid, de trois autres manuscrits du même document (« Ms 3750 », « Ms 12 964/9 » et « Ms 12 968/7 », respectivement M1, M2 et M3 dans nos notes) dont nous avons pu confronter les photocopies avec celles des manuscrits de Londres. M. D. Pageaux, étudiant à Paris, à l'obligeance de qui nous devons ce renseignement, reproduit M1 dans un tout récent mémoire sur *Voltaire en Espagne* (inédit). L'écriture des cinq manuscrits est du XVIII^e siècle. L2, M1, M2 et M3, moins corrects en général que L1, offrent par rapport à celui-ci de nombreuses variantes. Nous en utilisons certaines et en reproduisons quelques autres, les plus importantes, en note. On nous dispensera d'entrer ici dans une comparaison, longue et fastidieuse, des cinq textes. Bornons-nous à indiquer : 1° qu'ils présentent tous des omissions ou des erreurs manifestes ; aucun n'est donc l'original ; 2° que la présence de variantes non imputables à des fautes de copie, et d'omissions différentes dans chaque manuscrit, rendent peu vraisemblable qu'aucun des manuscrits ait servi de modèle à l'un ou à plusieurs des quatre autres ; 3° que cinq passages appartiennent exclusivement aux manuscrits de Londres, tandis que six passages appartiennent exclusivement à M1 et M3 ; d'autre part, M2 s'écarte en dix-neuf points de M1 et M3. On a donc probablement affaire à des copies établies d'après trois modèles distincts au moins, parmi lesquels il n'est nullement certain que se trouve l'original. Il se peut fort bien, cela va sans dire, qu'il existe encore d'autres copies. *

Notre travail n'ayant pas un caractère proprement philologique, nous modernisons l'orthographe ; nous respectons la ponctuation originale, sauf lorsqu'elle manque de clarté.

Copia de una carta de Mr. Voltaire, a su corresponsal en Madrid.

Mr. Los dos libritos [1] que acabo de leer serán buenos, pues que Vm. lo dice, y se ha tomado la pena de enviármelos de más de 300 leguas de distancia ; pero yo tengo la desgracia de no encontrarles el mérito, a no querer que pase por tal el producto de sesenta y cinco mil libras [2] que ha valido

1. Ces « libritos » sont (la suite le montre), deux ouvrages de Campomanes : *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (Madrid 1774) et *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (Madrid 1775). L'auteur compléta ce deuxième discours par quatre volumes d'*Apéndices*, contenant des textes de référence, et parus de 1775 à 1777.

2. « 75.000 libras » dans L2, M1, M2 et M3. Nous ignorons sur quoi l'auteur s'appuie pour évaluer ainsi le profit tiré par Campomanes des deux discours. On notera qu'il revient sur ce point à deux reprises. Fait-il allusion à une rémunération, à une récompense royale, réelle ou supposée ? Peut-être reproduit-il un ragot, fondé sur le fait que le premier dis-

* N. D. L. R. — Alors que le présent travail était sous presse, M. Paul Guinard a découvert à la Biblioteca Nacional de Madrid deux nouvelles copies manuscrites du pamphlet (Ms. 10733 et Ms. 19330, pp. 383-386) qui ne présentent pas de variantes notables. La seconde est de la première moitié du XIX^e siècle et porte une note d'après laquelle « la carta de Voltaire a su corresponsal de Madrid es dirigida a Dn. Tomas de Iriarte, que lo era efectivamente ». La note prouve que, comme toute supercherie, celle de la fausse lettre avait trouvé créance. La désignation de Tomás de Iriarte comme le *correspondant* de Voltaire ne rend pas le document plus authentique. L'affirmation que le fabuliste correspondait effectivement avec Voltaire peut reposer sur des renseignements exacts, mais aussi sur des confusions. (Cf. dans *RLC*, avril-juin 1960, l'étude de M. Defourneaux sur une vraie lettre adressée à Voltaire par un Espagnol identifiable avec Bernardo de Iriarte, frère de Tomás).

el trabajo de recopilar un grande número de especies esparcidas en una infinidad de libros [1] malos, y buenos, que ha desmentido la experiencia siempre que se ha querido reducirlas a la práctica. Sin ellos ni otros he poblado yo más terreno de estos Montes Crapacks [2] que los españoles de los de la Sierra Morena [3], y sin más industria que la mía, tengo a la perfección en un lugar de 600 vecinos [4], fábricas de relojes, de alfileres, de lienzos, de encajes, y otras materias de lujo, que no tiene la Corte de Madrid. La educación sigue siempre a la civilidad, y la industria se establece sin estudio donde reina la opulencia, la justicia, y el buen gobierno, aunque le cueste pasar el mar, y romper los montes más septentrionales de la América [5]. Hasta de mis obras se ha valido el autor, que de éstas ha sacado la especie de hacer útiles a la Patria a un millón de zánganos cerrados en los claustros [6]. ¿Pero qué le sucedió ? Lo mismo que a Patoullet (sic), Nonote (sic) [7] y otros ignorantes, que tomaron por verdades apuradas, lo que solamente escribi por pasatiempo. Yo me guardaría bien de producirlo en una obra seria [8], en cuyo caso la justicia me arrancaría la pluma de la mano, no habiendo razón ni ley para condenar los frailes al torno y al telar, dejando en las sillas poltronas al clero secular, a los Grandes, a los golillas [9], y a otros aun más holgazanes que

cours, édité sous le patronage du Conseil de Castille, fut distribué à tous les « justicias », intendants, et maires d'Espagne. (Cf. Ferrer del Rio, *Historia del reinado de Carlos III en España*, t. III, p. 234).

1. Les deux ouvrages de Campomanes contiennent de nombreuses références aux écrits des « tratadistas » espagnols du XVII^e siècle (Fernández de Navarrete, Martínez de la Mata entre autres) dont cet homme d'état s'est constamment réclamé, et aussi à ceux d'économistes et de juristes français et anglais du XVIII^e siècle.

2. Cf. ci-dessus notre introduction et n. 2, p. 641.

3. Allusion aux célèbres colonies d'agriculteurs qu'Olavide fonda dans ces montagnes en 1767. On consultera à leur sujet l'important ouvrage de M. Defourneaux, *Pablo de Olavide ou l'afrancesado (1725-1803)*, Paris, P.U.F., 1959.

4. Il s'agit évidemment de Ferney, où Voltaire avait installé à partir de 1767, des colons suisses et savoyards qui fabriquaient, en effet, des montres, des bas de soie et des blondes. Cf., outre la correspondance de Voltaire, F. Caussy, *Voltaire seigneur de village*, Paris, 1912.

5. « la educación... », « la industria »... rappellent les titres des deux discours de Campomanes. On peut voir dans cette phrase une allusion aux colonies anglaises d'Amérique du Nord (qui se révoltèrent en 1774) et en même temps aux écrits de Voltaire, qui a manifesté en plus d'un endroit, mais principalement dans l'*Essai sur les mœurs* (ch. CLII) son admiration pour la prospère Nouvelle Angleterre et la pacifique Pennsylvanie.

6. Campomanes, dans les deux discours incriminés, insiste sur l'utilité qu'il y aurait à faire travailler (comme l'exigent, selon lui, les règles monastiques elles-mêmes) les religieuses des couvents, où devraient se trouver des tours et des métiers (d'où l'allusion, dans notre texte, au « torno » et au « telar »). Cf. *Discurso sobre... la industria popular*, p. XXIV, n. 4 et p. XXV, et *Discurso sobre la educación popular...*, pp. 374 sq. Voltaire proteste contre le grand nombre et l'inutilité des moines en maint passage de ses œuvres, notamment dans l'*Essai sur les mœurs* (ch. CXXXIX), dans les *Remarques pour servir de supplément à l'Essai sur les mœurs*, et surtout dans les *Questions sur l'Encyclopédie* (cf. les articles « Apocalypse », « Population »). A l'article « Apocalypse » de ce dernier ouvrage, il est dit que « L'évêque de Belley [Camus] suppute dans son Apocalypse ou révélation qu'il y avait de son tems quatre vingt dix huit ordres de moines rentés ou mendiants, qui vivaient aux dépends des peuples sans rendre le moindre service, sans s'occuper du plus léger travail. Il comptait six cent mille moines dans l'Europe. Le calcul est un peu enflé, mais il est certain que le nombre des moines était un peu trop grand. » (*Questions...*, éd. cit., t. I, pp. 369-370). Ici encore, comme on voit, notre faux Voltaire n'invente pas.

7. Les « ex-jésuites » Nonnotte et Patouillet, adversaires de Voltaire, surtout le premier, s'attirèrent, on le sait, la vindicte du philosophe, qui les prit plus d'une fois pour têtes de turcs. Ils sont malmenés dans l'article « Quisquis... » des *Questions sur l'Encyclopédie*.

8. « en una obra tan seria » dans M1, M2 et M3. Il faut sans doute entendre alors : « un ouvrage aussi sérieux que celui où Campomanes a écrit cela. »

9. Les « golillas » étaient les magistrats, membres des différents conseils et tribunaux, ainsi nommés en raison de leur collerette ou « golilla ». Sous Charles III, on désignait ainsi plus spécialement les membres du Conseil de Castille qui secondaient la politique de

aquéllos. Los frailes son unos mismos en todo el mundo, y con todo, no todos los reinos donde residen son holgazanes como la España [1]. Aun dentro de ésta hay provincia, que se distingue de las demás por su aplicación, por su industria, y por su comercio : tanto, que puede competir con las más industriosas de la Europa, y no por eso los frailes de Cataluña trabajarán más que los de los aduares [2] de Asturias. No entiendo si es malicia, o ignorancia el no acordarse el autor de los Catalanes, sino para despreciarlos [3], siendo éstos los que debieran servir de modelo, si las demás provincias quisiesen de veras hacerse industriosas. Yo discurro que el fin del autor (prescindiendo del interés tan exorbitante) ha sido, querernos persuadir que la España está restablecida de sus males políticos, y en estado de recobrar fuerzas, y carnes. ¡Pobrecito ! ¡muy grande es el mal, cuando no se queja el enfermo, y el médico no le conoce ! Para que lo tragásemos sería necesario darnos otra idea de sus fuerzas, de la que nos envía la última guerra con Portugal, y con la Inglaterra [4] ; la cesión de las islas Fankland (sic) [5], y la famosa reciente expedición de Argel [6] ; de su gobierno, les nuevas construcciones de canales, de navíos, y de cañones [7] ; de su hacienda, la estafa del excusado [7 *bis*] ; de su instrucción,

Grimaldi, Secrétaire d'État jusqu'en 1777. Les plus illustres parmi eux étaient Roda, Moñino et Campomanes. Le parti des « golillas » s'opposait au parti « aragonais », celui des militaires groupés autour du Comte d'Aranda, président du Conseil de Castille de 1766 à 1772, puis ambassadeur à Versailles.

1. Nous suivons ici M1 et M2. — M3 : « no en todos los reinos donde residen son holgazanes como en España », qui s'accorde mal avec le contexte ; c'est l'activité des différents pays que l'on considère ici, activité indépendante, selon l'auteur, du travail fourni par les moines qui y résident. — L1 et L2 : « no todos los reinos donde residen son holgazanes como en la España », qui combine curieusement les deux leçons précédentes, et nous paraît devoir être rejeté.

2. Ces « aduares » sont sans doute les campements des « vaqueros de alzada » asturiens, pasteurs misérables groupés en tribus semi-nomades, et que l'on croyait d'origine maure : d'où l'emploi de ce terme (équivalent à notre « douar »). Jovellanos a dépeint les mœurs de ces tribus dans sa *Carta... sobre el origen y costumbres de los vaqueros de alzada* (que l'on » peut trouver dans la *Biblioteca de Autores Españoles*, t. L, pp. 302-308). Les « aduares » sont pour l'auteur le symbole de la pauvreté et du primitivisme des Asturies. Le choix de ces dernières comme exemple de pays arriéré, bien différent de la prospère Catalogne, s'explique aisément : Campomanes était asturien. C'est donc là un nouveau sarcasme à son adresse.

3. Campomanes, dans le *Discurso sobre... la industria popular*, constate que les tissages de toile sont moins nombreux en Catalogne qu'en Galice, parce que les droits seigneuriaux y sont plus lourds, et que les « gremios » ou corporations y jouent un rôle de freins de l'activité industrielle (p. LXVIII). Il ajoute : « aunque parezca más brillante el comercio de Cataluña, y más lucroso, como lo es en efecto a ciertos pueblos y fabricantes de aquel principado, es más general y benéfica la constitución de Galicia, y mucho más sólida y duradera » (p. LXXII). Mais il est excessif de dire qu'il dénigre les Catalans.

4. Ponctuation de L2 et M1 ; celle des autres manuscrits (« y con la Inglaterra,... ») est moins nette. — La seule guerre avec le Portugal et l'Angleterre dont il puisse s'agir est la Guerre de Sept ans, à l'issue de laquelle l'Espagne dut, conformément aux clauses du traité de Paris (1763) abandonner la Floride aux Anglais, et la Colonia del Sacramento, sur les rives du Plata, aux Portugais.

5. Le nom des Iles Falkland est manifestement peu familier aux copistes, qui en font « Islas de Phalang » (M1), « Islas de Flankan » (M3) et même « Indias de Hatikan » (L2). Seul M2 écrit, phonétiquement, « Falcland ». — C'est en 1771 que les Anglais avaient obtenu la reconnaissance, par les Espagnols, de leur présence dans les Iles Falkland ; mais il n'y eut pas à proprement parler cession.

6. La désastreuse tentative de débarquement des troupes espagnoles commandées par le général irlandais O'Reilly, eut lieu le 10 juillet 1775.

7 et 7 *bis*. C'est sous le règne de Charles III que furent entrepris ou poursuivis les travaux du canal de Castille, du canal de Huéscar, du canal de Tauste, et de plusieurs encore, parmi lesquels le plus célèbre fut, le long de l'Ebre, le canal dit « Impérial », en cours de construction à l'époque où nous présumons que fut écrite cette pseudo-lettre. Les constructions navales avaient reçu, pour leur part, une nouvelle impulsion à partir de 1770. Les canons nécessaires à l'équipement des vaisseaux (et de l'armée de terre) sortaient des fonderies

el desprecio de Mr. Jorge Juan [1], del obispo de Barcelona [2], y de otros literatos ; de su comercio, las Compañías exclusivas de los cinco Gremios Mayores de Madrid, de Caracas, y de libreros [3] ; de sus libros, la *Historia de los Templarios* [4], la *Industria* y la *Educación popular* ; y finalmente es necesario [nos conste, que en sus consejos, y tribunales, ya no es necesario] un traductor de las bulas y piezas latinas [5]. Si hemos de juzgar el mérito de las obras por el dinero que han valido, dígole a Vm. que las mejores del mundo son la Bula de la Cruzada [6] y la *Industria popular*. Reserve Vm. para sí solo mi carta, si quiere conservar mi correspondencia ; porque si la oliese el Sr. Fiscal [7], tendrían mis cartas pena de destierro, que tuvo la obra de Mamachi [8]

de Séville, de Barcelone, Liégarnes et La Cavada, près de Santander. Tous ces travaux, où l'on voit en général un aspect positif du règne de Charles III, n'allèrent pas sans déboires tels que naufrage de nouveaux vaisseaux, explosions de canons, scandales financiers. Aussi les pamphlétaires de l'époque les critiquent-ils souvent, et âprement. — L' « Excusado » était un tribut consenti par l'Église au Roi. Dans chaque village, celui-ci retenait à son profit la dîme ou « diezmo » de la maison la plus riche (« casa excusada »). Cette « grâce », accordée à Philippe II en 1567, avait été renouvelée en 1757 par Benoît XIV, qui lui avait conféré un caractère perpétuel. Le clergé, tant séculier que régulier, considérait l' « excusado » comme une servitude aussi odieuse qu'injuste (cf. V. DE LA FUENTE, *Historia eclesiástica de España*, Madrid, 1873-1875, t. V, p. 322 et t. VI, p. 111).

1. Jorge Juan y Santacilia (1713-1774), l'illustre marin et mathématicien, ne paraît nullement avoir été méprisé par ses compatriotes, bien au contraire, puisqu'il fut, notamment, directeur du Séminaire des Nobles de Madrid. Toutefois ses théories astronomiques, d'inspiration copernicienne, rencontraient une vigoureuse résistance. (Cf. sur ce point, J. SARRAILH, *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, 1955, p. 495 n.).

2. Cet « obispo de Barcelona » est certainement Mgr. Josef Climent (1706-1781), évêque de Barcelone de 1766 à 1775, célèbre par sa charité, son esprit éclairé, son ardeur à promouvoir une dévotion plus vraie, qui le mirent souvent en conflit avec la municipalité de sa ville. Sa nomination à l'évêché de Málaga en 1775 (nomination qu'il refusa d'ailleurs) pouvait être interprétée comme une demi-disgrâce, et justifier les propos de l'auteur. (Cf. MICHAUD, *Biographie universelle* et SARRAILH, *op. cit., passim*).

3. Les « cinco Gremios Mayores de Madrid » étaient les corporations des négociants en soieries, en épices, en bijoux, en draps et en toiles, érigées, en 1763, en Compagnie générale de commerce. La « Compañía de comercio de Caracas », fondée en 1728 pour l'exploitation du Venezuela, devait être incorporée en 1785 à la Compagnie des Philippines, après plus d'un demi-siècle de fructueuse activité (cf. VICENS VIVES, *Historia social y económica de España y América*, t. IV, pp. 217 sqq.). Quant à la « Compañía de impresores y libreros », elle fut fondée à Madrid en 1763 (Arch. Hist. Nacional, Madrid, « Consejos », leg. 11 275). Ce ne sont là que quelques-unes des compagnies privilégiées qui cherchèrent à monopoliser le commerce espagnol à partir de 1725, et contre lesquelles la plupart des économistes « éclairés » manifestèrent une vive hostilité.

4. Nouvelle pointe contre Campomanes, auteur de *Disertaciones históricas del orden y cavallería de los Templarios*, Madrid 1747.

5. Leçon de M1, M2, M3, et, à peu de chose près, L2. L1 omet le passage entre [ ]. Y avait-il, ou y avait-il eu un traducteur de latin attaché aux conseils et tribunaux royaux ? Fut-il supprimé sous Charles III ? Nous n'avons pu nous procurer de précisions sur ce point. Si nous comprenons bien le texte, ce traducteur existait, et l'auteur met en doute que l'on puisse à l'avenir se passer de ses services, autrement dit, que les études latines aient fait des progrès. C'est d'ailleurs ce qu'exprime, plus sommairement, L1.

6. La « Bula de la Cruzada », dont le produit était destiné en principe à la lutte contre les infidèles et à la défense des places d'Afrique, a donné lieu, de tous temps, à mille abus et escroqueries de la part des « Commissaires » qui recueillaient les « aumônes » des fidèles. Comment ne pas évoquer ici le « buldero » du *Lazarillo de Tormes* ?

7. Campomanes était, dans les années où fut sans doute rédigée cette *carta*, premier fiscal (il y en avait trois) du Conseil de Castille, ainsi que nous l'apprend la *Guía de Forasteros*, équivalent espagnol de notre *Almanach Royal*.

8. Le P. Mamachi (1713-1792), dominicain italien, nommé Secrétaire de la Congrégation de l'Index en 1779, prit une part active aux querelles sur le jansénisme et le régalisme. Les historiens espagnols sont muets sur les démêlés de Mamachi avec le gouvernement de Charles III. L'auteur du pamphlet se réfère à la première phase de ces démêlés, la prohi-

y tendrán todas las que hagan ver su ignorancia, vestida de amor patriótico ; y quiera Dios que parase en esto la fiesta. Envíeme Vm. otro ejemplar de *Los eruditos a la violeta*, que es obra harto mejor que la *Industria* y la *Educación* ; y reconvengo a Vm. con la oferta de instruirme del éxito del libre comercio [1], y de la suerte del buen constructor de los ricos tabacos [2], pues interesan en esto mis narices, dirigiendo la carta al amigo Cramer [3] a Ginebra, con quien estaré un día de éstos, y me detendré algún tiempo, para imprimir una nueva tragedia, de la que enviaré a Vm. algunos ejemplares para el Duque de Alba [4], y para algunos covachuelos que me favorescen con leer mis obras.

Perdone Vm. las impertinencias de este pobre viejo, y mande a su buen amigo, y humildísimo servidor

Voltayre [sic].

bition du livre intitulé *Del diritto libero della chiesa d'acquistare e possedere beni temporali* (Rome, 1769) : elle fut prononcée dès 1769 par une Real Orden, réitérée en 1770 et en 1771 (*Novísima Recopilación*, Lib. VIII, Tit. XVIII, n. 3, qui ne donne pas le titre de l'ouvrage, mais le désigne comme un livre contre « la regalia de amortización »). Quelques années plus tard devait être interdit en Espagne un autre livre du P. Mamachi, *Epistolae ad Justinum Febronium de ratione regendae christianae reipublicae, deque legitima romani pontificis auctoritate* (Rome, 1776 et 1777), réfutation du *De statu praesenti ecclesiae* (Bouillon, 1763) de Febronius. Une note de Campomanes à Muzquiz (15 juillet 1777, B. N. de Madrid, Ms. 13.302 f. 71) exprime en termes violents l'avis du Fiscal contre l'introduction des *Epistolae*.

1. M2 : « instruirme del libre comercio ». M1 et M3 omettent l'allusion au « libre comercio ». — On sait que divers décrets mirent progressivement terme, à partir de 1765, au monopole de Cadix dans le commerce avec l'Amérique. Les plus importantes de ces mesures, celles du 2 février 1778 et du 12 décembre 1778, achevèrent de rendre ce commerce libre. Les instigateurs et principaux bénéficiaires en furent les commerçants catalans (cf. Vicens Vives, *op. cit.*, t. IV, pp. 218 sqq.).

2. Nous avouons n'avoir pu identifier ce « buen » (« nuevo » dans L2) constructor de los ricos tabacos », désigné à la vérité d'une manière bien intrigante.

3. L' « amigo Cramer » est le libraire genevois de Voltaire.

4. Le Duc d'Albe, fort imbu d'idées philosophiques, s'intéressait plutôt à Rousseau, avec qui il correspondait, qu'à Voltaire (cf. Sarrailh, *op. cit.*, notamment, pp. 314-315). Néanmoins il versa 20 louis d'or pour la statue du philosophe de Ferney (lettre de d'Alembert à Voltaire du 13 mai 1773 dans Voltaire, *Œuvres complètes*, ed. Moland, t. XLVIII, p. 374). Nous ne saurions dire à quels « covachuelos » amateurs de Voltaire songe l'auteur, si tant est qu'il songe à des personnages déterminés.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Franco Simone. **Il Rinascimento francese**. *Studi e ricerche*. Torino, Società editrice Internazionale, 1961. In-8°, xvi-459 p.

L'évocation sur laquelle s'ouvre ce volume touchera tous ceux qui ont connu le Paris universitaire de l'entre-deux guerres : c'est l'histoire d'un étudiant italien qui vient y vivre les années 1936-1939, impatient d'atteindre aux profondeurs du *Rinascimento francese*, sur lequel il nous apportera, un quart de siècle plus tard, le résultat de ses recherches et le témoignage de sa fidélité. Il assiste aux derniers cours d'Abel Lefranc, d'Henri Chamard, aux premiers cours de Jean Plattard ; il écoute Auguste Renaudet, Étienne Gilson, entre deux heures de poétique de Paul Valéry ; il reçoit d'un historien du xv^e^ siècle, Coville, des vues qui l'informent des dernières explorations historiques plutôt qu'elles ne le provoquent à en essayer de nouvelles ; il passe de longues heures, rue du Bac, chez Paul Hazard, dans cette bibliothèque qui est aujourd'hui à la Sorbonne, qui y renouvelle et y maintiendra la présence de notre maître. C'est de celui-ci que Franco Simone a appris qu'il convenait de placer le problème de la Renaissance sur le plan européen, de l'intégrer à la Littérature comparée. Il donne, dans le livre qu'il vient de nous adresser, une belle illustration de cet enseignement, il en confirme les principes, il en prolonge les résultats.

C'est là, en effet, ce qui frappe d'abord dans les deux parties entre lesquelles il distribue son savoir, sa passion intellectuelle : *Tradizione medievale e influenze italiane nella formazione del Rinascimento francese* (pp. 3-258), — *Nuovi contributi alla storia del termine e del concetto di « Renaissance »* (pp. 259-439). Ici et là, nous assistons à des rencontres d'esprits, à un dialogue par-dessus les monts et les fleuves. C'est ainsi que le terme de *Renaissance*, l'idée à laquelle il répond, éveillent, au xviii^e^ siècle, autant de résonances au pays de Vico que dans celui de Montesquieu, — l'auteur de *la Crise de la conscience européenne* l'a fait observer au futur auteur du *Rinascimento francese* (pp. 277-278). C'est encore ainsi que, longtemps avant la guitare de Ronsard, toute une obscure lignée d'accompagnateurs a brodé des variations françaises sur le *Trionfo dell'Amore* ou le *Trionfo della Morte* (pp. 141-222) ;

Lefèvre d'Etaples donne la réplique à Erasme de Rotterdam ; ce même Erasme et Valla se répondent, malgré la différence des accents italien et flamand, entre lesquels l'accent de France garde son originalité, tout en contractant, à ce double voisinage, je ne sais quelle tonalité qui tient de l'un et de l'autre (pp. XIV, 53-54, etc.).

Les époques aussi communiquent entre elles : il y a une Renaissance du Moyen Age, il y a un Moyen Age du XVI^e siècle ; entre eux, le XV^e se présente, en France, comme une zone originale, persistance du passé, prélude à l'avenir, mais qui ne se laisse absorber ni par l'avenir, ni par le passé. Ce serait une tentation, mais aussi une illusion, que d'isoler deux Renaissances, séparées par les Alpes, l'une héritière, l'autre novatrice et annonciatrice ; l'une, déjà classique, l'autre, encore médiévale. Une suite ininterrompue de faits, de pensées, de formes d'art, ont conduit de l'année où Petrarque s'est rendu en Avignon à celle où « le roi François fut pris devant Pavie », de Simone Martini travaillant en Provence à Leonard mourant à Amboise... Sans doute, avons-nous ici l'une des plus larges histoires internationales de l'humanisme que l'Italie nous ait envoyées depuis cette *Fine dell'Umanesimo* de Toffanin, tant admirée d'Henri Bremond.

L'unité, la continuité de ce qui pouvait n'être qu'un recueil de monographies, est d'autant plus remarquable qu'un certain nombre de ces chapitres ont été repris à des publications ou à des contributions antérieures. Le I^er chapitre de la I^re Partie, — *Le Origini del Rinascimento in Francia e la funzione storica della cultura avignonese*, — avait paru dans *Convivium* en 1951 ; le deuxième, — *Il significato storico della prima influenza dell'Umanesimo italiano sull'Umanesimo francese*, — s'est présenté, en 1948, comme une communication à un colloque de Sorbonne, insérée en 1950 dans le volume *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XV^e et XVI^e siècles* ; le troisième, — *L'originalità del Quattrocento francese tra Medio Evo e Rinascimento*, — a d'abord été, en 1957, un article de ces *Studi francesi* que Franco Simone anime avec une brillante efficacité ; le quatrième, — *Nuovi rapporti tra il Riformismo e l'Umanesimo in Francia all'inizio del Cinquecento*, — a figuré, sous une première forme, dans *Belfagor*, en mars 1949 ; le cinquième, — *La Fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del Cinquecento*, dans le *Giornale storico della Letteratura italiana*, en 1950. Deux appendices de ce premier groupe d'études, — *Cultura medievale francese e Umanesimo italiano*, et *A proposito di alcune ricerche sull'Umanesimo francese del primo Quattrocento*, — sont sorties respectivement de la *Rassegna di Letteratura italiana* (1954) et de la *Rivista di Letterature moderne* (1947). Si le plus grand nombre de pages de la II^e Partie, — *Risultati e limiti della piu recente storiografia, Gli schemi umanistici della storiografia francese del secolo XVII, Il Rinascimento nelle concezione storiografiche del Fleury e del Bayle, I contributi della storiografia francese di parte cattolica, La mediazione dell'Illuminismo tra Umanesimo e Romanticismo*, — sont inédites,

certaines de celles qui composent l'Introduction, les chapitres I, II, V, se trouvaient dans les *Studi francesi* de 1958-1959, ainsi que dans les *Studi sulla Letteratura dell'Ottocento in onore di P. P. Trompeo*, 1959. Mais, par une de ces harmonies préétablies qui ne sont accordées qu'aux desseins longuement mûris à travers une vie et aux « pensées de jeunesse réalisées par l'âge mûr » [1], toutes se sont ordonnées selon deux pentes, autour de deux questions : Qu'est-ce que la Renaissance française et de quelle évolution est-elle née à travers les siècles ? Qu'a-t-on voulu voir en elle et pourquoi a-t-on méconnu cette préhistoire, à tel point qu'elle est apparue comme une déchirure dans le tissu des siècles ?

La première question trahit un esprit critique qu'obsèdent et irritent en même temps les « schémes » historiques, les lieux communs dans lesquels ils dégénèrent, le besoin de les vérifier et de les renouveler : celui du *baroque*, tout autant que celui de la Renaissance [2]. Il assiste à leurs métamorphoses avec curiosité, passion, défiance. Il sait combien de mythes gênants ils traînent à leur suite. Il fraie des chemins qui en libèrent l'histoire des idées. Loyauté remarquable : l'un de ceux que son livre obligera à réviser est celui de l'influence de l'Italie sur la Renaissance française ; du moins, de l'influence des guerres d'Italie. Il préfère, — à la suite de Pierre de Nolhac, dont il ne recommande pas d'ailleurs sans réserve la thèse sur *Pétrarque et l'Humanisme* (pp. VIII, 15), — ménager leurs réciproques rencontres dès le XII^e siècle, dans l'heureux site d'Avignon, à un carrefour géographique prédestiné. Nous sommes loin, avec lui, des revendications nationales et des querelles de priorité, loin des « Précellences » et près des « Concordes » : ne dirait-on pas, même, qu'il tend à réduire le rôle de Pétrarque « premier homme moderne » (p. 55) ? Dans ce concours où humanistes français et italiens se disputent le premier prix d'éloquence et de poésie, il n'éprouve pas le moindre déplaisir à les voir inscrire *ex aequo* (p. 49). Il est délibérément en faveur d'une Renaissance française, presque autonome, au sein de notre Moyen Age, comme Huizinga dans son célèbre ouvrage de 1919 ; contre ceux qui n'accordent à l'humanisme naissant du Moyen Age que les mérites décevants d'une « Renaissance avortée ».

Certes, ces critiques, ces mises au point, s'appuient sur la plus

1. Il reste, cependant, que ces desseins et ces pensées n'épargnent pas à un livre né de diverses circonstances toute difficulté de composition. Par exemple l'histoire de la notion de Renaissance, qui emplira la II^e Partie, fait de premières apparitions dès le début : les pages 73-78 se trouveraient sans disparate à la suite de la page 439 ; les conceptions historiques du *Siècle de Louis XIV* et de l'*Essai sur les Mœurs*, des « illuministes », — on sait quel abîme sépare ce mot italien de l' « illuminisme » français, — semblent vouloir, aux pages 74 et 117, anticiper sur la place qui leur sera faite de la page 381 à la fin ; celle de Michelet hésite entre les pages 78-79 et 295-296. Les préoccupations qui ont inspiré à Ferguson son enquête sur la Renaissance dans la pensée historique, les références à cet ouvrage, ne sont pas moins présentes dans la I^re Partie que dans la seconde.

2. Sur *I contributi europei all'identificazione del barocco francese* et sur les efforts *Per la definizione di un barocco francese*, Franco Simone a publié de pénétrantes études dans *Comparative Literature* et dans la *Rivista di Letterature Moderne*, en 1954.

exigeante érudition. Par delà les résultats des nombreux chercheurs auprès desquels il s'est informé, M. Franco Simone a conduit les explorations les plus directes, notamment parmi les manuscrits de la Bibliothèque Nationale (pp. 62, note 4 ; 119, note 2 ; 192, note 1 ; 218, note 1, etc.). Il a regardé de près et confronté en colonnes parallèles tel *Triomphe* de Pétrarque et telles pièces inédites des fonds parisiens (p. 194). Cependant, à renouveler ainsi le dossier des citations et des références, ne risque-t-on pas de perdre de vue d'autres textes significatifs, qui n'ont que l'inconvénient d'avoir déjà trop servi ? La révélation, l'éblouissement de l'Italie, ne sont-ils pas attestés par l'aveu même des compagnons de Charles VIII et de François Ier ? A la vérité, n'abuse-t-on pas, depuis quelques années, du mot « mythe » ? « Il mito delle guerre d'Italia è uno splendido frutto della storiografia romantica », écrit Franco Simone. N'est-ce pas écarter avec quelque hauteur les textes auxquels ce « fruit » a emprunté son suc ?

C'est que ce livre si original, si peu « conformiste », a surtout pour objet de réagir contre les idées trop simples ou sclérosées. Il n'entends pas être un *Rinascimento francese* au complet, et son sous-titre de *Studi e ricerche* en fait foi : sinon, l'on s'étonnerait qu'Avignon occupât tant de place, et Lyon ou Padoue si peu ; qu'Henri Busson ne fût cité que pour ses travaux sur le XVIIe siècle ; que Marguerite de Navarre ne figurât qu'en deux endroits, tandis que Boccace est invoqué plus de soixante fois : on devine le trait que cette statistique paradoxale provoquerait trop aisément chez des esprits hâtifs : *francese*, ce *Rinascimento* ? La véritable réponse est dans la IIe Partie, dans la revue des mythes français de la Renaissance, qui ont proliféré du XVIIe siècle au XIXe, et qu'il s'agissait d'exorciser.

Cette seconde Partie envisage, sous tous ses aspects, la seconde question posée. Elle constitue, à la faveur des thèmes de la Renaissance, un tableau très riche, très poussé, d'histoire de l'histoire littéraire. Toute une leçon de méthodologie à travers les âges, tout un procès de l' « antistoricità » qui nous menace toujours. On souhaite que Franco Simone reprenne un jour ces cent quatre-vingts pages, en étende les perspectives à tous les problèmes que l'érudition, la philologie, la critique des textes, le sens historique, se sont posés, de Claude Fauchet ou d'Étienne Pasquier à nos jours. Sur cette route de quatre siècles, où il croise Chapelain, Ménage, Claude Fleury, Pierre Bayle, l'abbé Du Bos, l'abbé Batteux, l'abbé Goujet, l'abbé Sabatier de Castres [1], et cette savante Académie des Inscriptions, honneur du XVIIIe siècle (p. 361), ce n'est pas seulement la naissance d'une notion qu'il rencontrerait, qu'il rencontre déjà : c'est celle de l'esprit moderne découvrant ses ancêtres, retrouvant ses titres, et se racontant à lui-même sa propre histoire [2].

Pierre Moreau.

1. Peut-être un cinquième, l'abbé Irailh, pourrait-il compléter cette pentarchie d'abbés.
2. Franco Simone laisse peu de prise aux critiques de détail. Il serait vain de regretter

Les Fêtes de la Renaissance, I. Paris, Éditions du C.N.R.S., 1956. Gr. in-8°, 492 p.

M. Jean Jacquot a organisé sur ce thème des Journées internationales d'études à Royaumont et en a publié les Actes — communications et débats — dans un recueil remarquablement présenté, riche de perspectives et d'information, qui sera précieux pour l'historien de la culture en général, pour l'historien des fêtes, du théâtre et de la musique en particulier. La période étudiée couvre la seconde moitié du XVI^e siècle et le premier tiers du XVII^e et concerne principalement l'Italie, la France et l'Angleterre. Entrées, intermèdes, ballets ou « masques », il s'agit avant tout de manifestations princières, ce qui explique que les centres les mieux documentés dans le volume soient Florence, Paris et Londres, accessoirement Turin (exposé de G. Tani sur le comte d'Aglié) et Nancy (F. G. Pariset, sur le mariage d'Henri de Lorraine en 1606). Dans le domaine géographique ainsi délimité, l'influence de l'Italie apparaît prépondérante, ce qui n'étonnera personne. Pour la période retenue, son importance est évidente, c'est une charnière : développant les apports antérieurs, les expériences et les solutions qu'elle élabore nourriront, souvent détermineront l'évolution du théâtre, du décor, de l'opéra et de la musique dans les années décisives du XVII^e siècle européen.

Une trentaine d'exposés examinent sous divers points de vue les deux principaux genres de fêtes : spectacles se déplaçant dans la rue ou la ville, pour un large public (Entrées de rois ou cortèges du Lord-Maire) ; spectacles se déroulant dans un lieu fixe, salle ou cour de palais, parfois place fermée, pour un public plus restreint et plus strictement aristocratique. Le « lieu de la scène », ville idéale à l'antique superposée sur la ville réelle, fait l'objet de communications suggestives d'A. Chastel, de P. Francastel et de T. E. Lawrenson, auxquelles se rattachent celles de G. R. Kernodle et d'A. Beijer concernant le décor. Un certain nombre de fêtes sont traitées pour elles-mêmes et décrites dans leur ensemble à l'aide des relations contemporaines et de documents souvent inédits : l'Entrée de Henri II à Paris, par V. L. Saulnier ; les fêtes du mariage de Bianca Capello à Florence en 1579, par L. Schrade ; les Entrées de Charles IX et de la reine en 1571, par Fr. Yates ; le Carrousel de 1612 sur la Place Royale, par J. Vanuxem ; etc... D'autres exposés abordent un aspect particulier touchant une ou plusieurs fêtes : musique (L. Schrade, D. P. Walker, F. Ghisi, F. Lesure, F. Sternfeld...), peinture et décor (G. Pariset, R. Lebègue,

l'absence de telle référence (par exemple la thèse de M. Dupront quand il est question de l'esprit de croisade, p. 135) dans un ouvrage dont chaque page porte son bagage de notes, et s'exposerait même à quelque excédent. Signalons cependant une question qui s'est posée à nous : est-il certain que, dans le texte cité page 39, note 2, Brantôme confonde Louis XI et Louis XII ? « Je crois que le roy Louis XI en eût bien dit son mot » ne semble-t-il pas signifier qu'a la place de Louis XII, Louis XI ne se fût pas moins moqué du « petit duc de Valentinois » ?

J. Ehrmann...), feux d'artifice (M. F. Christout) ou danse (G. Tani).

C'est, en effet, le grand intérêt de ce colloque, de réunir des historiens de l'art, du théâtre, de la musique et des lettres pour embrasser un sujet d'étude qui requiert cette convergence de disciplines diverses. La fête est une œuvre de collaboration, un carrefour d'activités artistiques ; A. Chastel le souligne dans la discussion générale qui clôt la décade : « Il est assez remarquable que l'on puisse prendre le phénomène du côté pictural, du côté architectural, du côté décoration, du côté des frontispices (allusion à la contribution de H. F. Bouchery), du côté de la musique et de la littérature, et que nous soyons toujours amenés au total en question ». Le travail en équipe de spécialistes multiples se justifie pleinement ici, l'objet de la recherche étant lui-même le fruit d'un travail d'équipe.

De quelle manière fonctionnait cette collaboration ? quelle était la place des uns et des autres dans la hiérarchie ? à qui revenait la maîtrise de l'œuvre ? Sur ces questions souvent délicates à trancher, et dont la réponse n'est pas toujours identique, nombre d'exposés apportent des informations et des clartés nouvelles : Rôle directeur de Jean Martin, et littéraire de Th. Sebillet, dans l'entrée de Henri II en 1549 (V. Saulnier). Place dominante de Ronsard, « inventeur » et ordonnateur général de l'Entrée de Charles IX en 1579, puis de Dorat, qui extrait des *Dionysiaques* de Nonnos, révélées depuis peu, un programme riche de sens allégorique pour l'Entrée de la reine ; on voit à cette occasion des artistes comme Germain Pilon ou Niccolo dell'Abate s'engager à travailler « suivant les pourtraits, compositions, desseings et ordonnances desditz sieurs de Ronsard et de Dorat » (F. Yates). — A Londres, au début du XVII^e siècle, on assiste à une promotion de l'artiste, peintre ou architecte, dans les cortèges du Lord-Maire (J. Robertson), et parfois dans les « Masques », où des frictions ne manquent pas de se produire ; J. Cutts montre que la primauté du poète-librettiste, orgueilleusement maintenue par Ben Jonson, ne va pas sans nuire à l'intégration de la musique dans le spectacle.

Quoi qu'il en soit, un des résultats du colloque est de faire apparaître la volonté constante de lier tous les éléments de la fête, dont l'extrême diversité est unifiée par le recours aux mythes (Cadmus, Orphée, Hercule, symboles du Prince porteur d'harmonie et de sagesse) (A. Huon), à l'allégorie, aux devises, qui dégagent une signification complexe et enveloppée. On le souligne maintes fois au cours des débats : dans ces fêtes tout se tient, des esprits savants et subtils s'employaient à en faire un ensemble cohérent. Les allusions s'éclairent quand on tient compte du moment, des circonstances politiques et dynastiques qui sont à l'arrière-plan, car les fêtes ont souvent une fonction de propagande (cf., entre autres, les exposés, déjà mentionnés, de L. Shrade, de J. Vanuxem, de Miss Yates, ou celui de D. J. Gordon sur le « masque mémorable » de Chapman, etc...) ; circonstances religieuses aussi ;

certains de ces spectacles étaient liés au carnaval. (Cf. M. Querol-Gavalda : « Le carnaval à Barcelone au début du XVII^e siècle » ; et C. Beerli qui, parlant des fêtes et danses bernoises au XVI^e siècle, introduit dans ce concert princier et urbain une note rustique et plébeienne).

L'un des vœux exprimés au cours de la discussion générale, c'est que l'exploration soit poursuivie, principalement sous la forme de monographies recueillant les relations, les textes littéraires et musicaux quand c'est possible, les documents iconographiques, etc., en vue de restituer la totalité d'une fête. Le recueil ici présenté en fournit d'excellents modèles. Avec ses nombreuses illustrations et ses exemples musicaux, il offre un tableau riche et solide de la question, qui en appelle d'autres de même formule pour la période précédente et, plus encore peut-être, pour la période suivante : second et troisième tiers du XVII^e siècle.

Jean Rousset.

Domingo Ricart. **Juan de Valdés y el pensamiento religioso europeo en los siglos XVI y XVII.** Lawrence, Kansas, University of Kansas Press, 1958. In-8°, 141 p.

Il est évidemment très difficile de préciser l'influence et le rôle joué dans l'évolution religieuse de l'Europe par une pensée qui, comme celle de Juan Valdés, n'avait jamais été précisée elle-même avec une rigueur dogmatique. Comme pour l'érasmisme, qui fut l'une de ses sources, et qui a posé aux historiens un problème semblable, il faut partir d'un premier indice concret, la diffusion des livres, les traductions, les réimpressions : témoignage capital, mais jamais décisif. Comme pour l'illuminisme, — qui fut l'autre pôle de la pensée valdésienne, — il faut faire l'histoire des contacts personnels, analyser les déclarations de disciples ou d'ennemis : mais ces documents sont à prendre avec encore plus de prudence. Ainsi, Théodore de Bèze put d'une main annexer Valdès en tant qu'ami et guide du futur réformé Vermigli, et de l'autre, le repousser avec violence, en tant qu'inspirateur du calviniste dissident Adrien Gorin (v. p. 55 et note 10 ; M. Ricart conclut avec bonhomie « qu'il s'agit simplement d'inconséquence » et qu' « au fond, Bèze respectait et admirait Valdés »). Qu'y a-t-il de vraiment et de certainement valdésien chez les catholiques, les calvinistes, les familistes de Emden, les quakers, chez les hommes qui à Bâle, en Pologne ou à Little Gidding se sont plus ou moins réclamés de Valdés ou reconnus en lui ?

Un livre récent, dû au Fr. Domingo de Santa Teresa [1] et paru trop

1. Fr. Domingo de Santa Teresa, O. C. D., *Juan de Valdès (1498?-1541). Su pensamiento religioso y los corrientes espirituales de su tiempo.* Analecta Gregoriana, vol. LXXXV, Rome, 1957.

tard pour être utilisé par M. Ricart, peut servir à illustrer cette difficulté. L'auteur s'y propose de situer Valdés par rapport à l'orthodoxie catholique. Sa conclusion étant, du point de vue de l'Église, assez largement favorable, il déclare les disciples hérétiques aussi infidèles à Valdés qu'à Rome ; le « valdésianisme » se trouve par là amputé des trois quarts de son aire. (Discutant p. 409 sq. la position de Genève vis-à-vis de Valdés, l'auteur oublie d'ailleurs le témoignage de Th. de Bèze en faveur du maître de Vermigli). Aussi précieux que soit le travail du Fr. Domingo de Santa Teresa, surtout par l'analyse des principaux ouvrages en cause et par sa riche information de première main, il est évident que, pour l'historien pur, le problème est ingrat : on ne gagne pas beaucoup en prenant comme point de repère, pour définir Valdés, un critère d'orthodoxie qui était lui-même mouvant, en ce temps où le suspect d'aujourd'hui avait quelques raisons d'espérer qu'il serait l'orthodoxe de demain.

Avec une remarquable liberté, Domingo Ricart situe dès le début le « valdésianisme » au-delà des frontières confessionnelles : c'est un ensemble d'idées et de positions dont certaines furent adoptées par des catholiques, d'autres par des réformés de différentes Églises, — et par des indépendants surtout, d'un côté comme de l'autre. L'auteur se rend très bien compte du danger des traits appuyés ; ainsi, tout en multipliant les indices de l'influence valdésienne sur la secte des familistes, il a la prudence d'appeler « digression » les pages qu'il leur consacre (p. 67). Il suit pas à pas les voyages des disciples de Valdés et les aventures des mss. et des livres ; son attention en éveil lui permet, dans ces domaines, quelques découvertes qui ont leur intérêt, comme l'existence probable d'une ancienne traduction espagnole du *Beneficio de Cristo*, le traité anonyme qui résume l'enseignement du maître (p. 36-37, note 14), ou comme les traces de la lecture de Valdés par le jeune Wesley (p. 128 et note 40). Mais jamais les indications de ce genre ne paraissent exploitées au delà de ce qui est raisonnable.

L'ouvrage, aussi clair que nuancé, aboutit à un tableau d'ensemble assez révélateur pour le rôle et le sort du mouvement évangélique prétridentin dans la diaspora qui suivit le raidissement des positions depuis 1542 : écrasé entre les deux blocs, le valdésianisme semble voué à l'oubli, et il l'est en effet dans la mesure où l'on voudrait le définir uniquement comme une doctrine de la double justification ; mais son attitude générale, ce qu'on pourrait appeler son mysticisme libéral, vaut aux *Cent-dix considérations* de Valdés un écho inattendu dans l'Angleterre des années 1640, chez certains adversaires du presbytérianisme (dont le poète George Herbert), et plus tard chez les quakers.

L'abondante bibliographie du livre peut rendre de bons services, malgré l'absence d'une liste groupant les ouvrages cités ; l'index, dans une certaine mesure, supplée à ce petit défaut.

Robert Klein.

Mary Giffin. **Studies on Chaucer and his Audience.** Québec, Éd. L'Éclair, 1956. In-8°, 127 p.

En dehors des spécialistes de Chaucer, l'ouvrage, je le crains, risque de ne pas toucher un public très large. A la différence du livre de Charles Muscatine, dont il est rendu compte ci-après, l'étude de Mary Giffin ne porte pas sur des traditions ou des courants littéraires qui se seraient développés ici et là en Europe et auraient servi d'aliment ou de modèle à l'imagination et à la technique du poète. Tout au moins, le point de vue comparatiste n'intervient que très incidemment.

Ces remarques préliminaires ne diminuent en rien l'intérêt des *Studies* en question. C'est par un examen minutieux, raisonné, le plus souvent raisonnable aussi, et en tenant compte de la chronologie la plus vraisemblable, que l'auteur recherche à quels lecteurs — ou à quels auditeurs — certaines œuvres de Chaucer étaient destinées. Il s'agit ici de la *Vie de Sainte Cécile* (qui, dans les *Contes*, deviendra plus tard le récit de la seconde nonne), du *Parlement des Oiseaux*, du *Conte de l'homme de loi* (qui relate les aventures de Constance) et enfin du poème intitulé *The complaint to his purse*.

L'examen de la première de ces œuvres amène Miss Giffin à étudier comment Chaucer utilise le texte de la légende et comment il le présente en pensant à un auditoire de moines, — les Bénédictins du Prieuré de la Cathédrale de Norwich, — dont les vues, à une époque où Wyclif fait retentir sa voix, risquaient de n'être pas unanimes. Selon Mary Giffin, la difficulté rencontrée par Chaucer tient aussi au fait qu'Adam Easton, venu du Prieuré de Norwich, avait été nommé curé de l'Église Sainte-Cécile du Trastevere *après* le début du schisme. Pour le *Parlement des Oiseaux*, Mary Giffin s'attache au vers 356 : *The pekok with his aungels fetheres bryghte*. Partant du fait que, pour un auditoire médiéval, la représentation d'anges avec des ailes ocellées comme celles d'un paon n'avait rien de choquant, elle essaie de dégager l'emploi d'une tradition artistique très ancienne. Elle note (p. 51) combien le plumage du paon est adapté à un poème qui, pour un public du XIVe siècle, suggérait quelque chose de « hiérarchique ». Toute la valeur subtile de cette image est très bien cernée par l'auteur selon qui, dans ce poème, Chaucer adopte une structure très symétrique. Le *Parlement des Oiseaux* s'adresse à un auditoire aristocratique. Quant à l'histoire de Constance, elle est, elle aussi, très symétrique et bien équilibrée, mais Chaucer pense à un public de marchands et il recouvre, dissimule cette symétrie en faisant de son poème à la fois une « romance » et une vie de saint. La *Complainte* enfin — mais cela était déjà connu — s'adresse au nouveau souverain Henry IV.

Tout cela, il faut le dire, n'apporte du nouveau que dans un canton très limité des études chaucériennes. Nulle part Mary Giffin ne fait

déborder à son petit ouvrage le cadre étroit dans lequel il est enserré. Mais la méthode est juste, fine, intelligente. Il serait souhaitable que des analyses de ce genre se multiplient et débouchent sur une synthèse plus vaste et donnent lieu à une vue d'ensemble. Le mérite de Mary Giffin sera d'avoir apporté une contribution limitée, mais solide, à cet ouvrage idéal que des recherches patientes et minutieuses finiront un jour par édifier.

A. R. Tellier.

Charles Muscatine. **Chaucer and the French Tradition. A Study in Style and Meaning.** Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1957. In-8°, 282 p.

Le but du Professeur Muscatine, en écrivant cet ouvrage, a été de construire une critique chaucérienne qui, contrastant avec les études antérieures — qualifiées ici de « post-victoriennes » — cesserait de s'occuper à peu près uniquement du contenu et de négliger le style et la forme, et partirait au contraire de ceux-ci pour atteindre et mieux appréhender celui-là. Dans cette perspective, à coup sûr moins révolutionnaire et en tout cas un peu moins neuve que ne le prétend l'auteur, il était assez naturel de s'attacher aux traditions stylistiques françaises dont Chaucer, alors même qu'il innove et fait œuvre originale, peut passer pour l'héritier.

Négligeant donc l'influence italienne qui n'entre pas dans les limites de son propos, et ne cherchant pas non plus à définir en quoi le poète offrirait les traits d'une personnalité littéraire bien anglaise, Muscatine fait porter toute son attention sur la double tradition courtoise (chapitre II, pp. 11-57) et bourgeoise (III, pp. 58-97) dont la littérature française médiévale donne l'exemple. Bien loin d'opposer, comme on le fait encore trop souvent d'une manière simpliste, les deux tendances, l'auteur analyse, dans le domaine français, les éléments réalistes qui apparaissent au sein même de la convention courtoise (II, 3, pp. 41-57 : *Realism and Romance*) et, dans la tradition bourgeoise, l'emploi de procédés courtois (III, 2, pp. 67-71 : *Courtly Traits in the Bourgeois Tradition*). L'analyse est sérieuse, souvent fine, toujours bien conduite, et étayée par des citations nombreuses et judicieusement choisies. Les passages du *Roman de la Rose* (qui, comme on pouvait s'y attendre, est souvent cité) sont accompagnés la plupart du temps de l'adaptation qu'en a faite Chaucer. Le chap. IV (pp. 98-123) examine, à la lumière des deux courants bourgeois et courtois précédemment dégagés, les premiers grands poèmes de Chaucer, dans l'ordre chronologique admis par l'ensemble des chercheurs, soit : *The Book of the Duchess, The House of Fame, The Parliament of Fowls.* Quant à *Troilus and Criseyde*, œuvre qui, tout à fait légitimement, occupe dans des investigations de ce genre une position-clef, l'auteur

lui consacre tout un chapitre (v, pp. 124-65) dans lequel sont examinés les rapports entre Boccace (peut-être un peu négligé ici), la tradition française, et Chaucer. Enfin, le chap. vi (pp. 166-243) qui clôt cette série d'études avant quelques remarques (vii, pp. 244-50) sur Chaucer et le xv^e^ siècle, fait une large place aux *Canterbury Tales*. Après un bref, mais intéressant paragraphe sur la « Forme gothique » (vi, 1, pp. 167-73), l'analyse se développe en trois étapes bien structurées — celle des récits courtois conventionnels, représentés par les contes du Chevalier et du Clerc (pp. 173-97) ; celle des récits naturalistes (contes de l'Intendant et du Yeoman, prologue de la Bourgeoise de Bath) ; celle enfin des contes du Meunier, du Marchand, et du Prêtre de Nonnains, où les deux styles se fondent en un tout équilibré.

Comme on le voit par cet aperçu, l'analyse de Muscatine n'infirme pas, à proprement parler, l'opinion courante de la critique selon laquelle Chaucer, dans son œuvre, va, en gros, de l'idéalisme courtois au genre réaliste. Là où, en revanche, l'auteur se sépare des vues traditionnelles, c'est dans l'appréciation qu'il nous donne de cette évolution. On a souvent tendance à considérer que si le poète, après s'être mis à l'école de la rhétorique courtoise, rejette de plus en plus cette dernière au profit du réalisme, c'est par une sorte de réaction neuve et toute personnelle. A cet égard, on va même souvent jusqu'à voir dans l'emploi de la convention courtoise quelque chose de profondément, de typiquement médiéval et, du même coup, à interpréter le réalisme chaucérien comme un signe non équivoque de modernisme chez le poète. Muscatine n'admet pas cette vue simpliste. Pour lui, Chaucer est aussi « médiéval » par son naturalisme que par son emploi de la tradition courtoise. Puisque les deux courants se trouvent dans la littérature française dont le poète s'est largement inspiré, il est plus conservateur, mais son œuvre est aussi plus complexe, qu'on ne le pense généralement. Il faut seulement voir comment Chaucer adapte les *deux* traditions stylistiques. Ici, Muscatine semble tout à fait convaincant. Il faut le louer d'avoir replacé les deux aspects majeurs de l'œuvre dans leur vraie perspective.

Ce que l'on peut reprocher à l'auteur c'est d'être un peu trop resté au stade de l'analyse. Certes, les idées qui lui sont chères, et dont j'ai donné un aperçu, transparaissent assez clairement à la lecture. Mais il eût été profitable de rassembler en une synthèse bien construite les résultats de l'investigation. Or, il manque une conclusion. C'est seulement dans l'Introduction que Muscatine, de manière parfois un peu trop tranchante, lance quelques idées que l'analyse fait seulement apparaître, pour ainsi dire, en filigrane. Les vues présentées au début de l'ouvrage ne sont pas réellement développées et discutées. Elles semblent, dès lors, posées *a priori*, même si l'on pressent qu'elles sont, précisément, l'aboutissement d'investigations intelligentes et de longues réflexions pertinentes sur l'œuvre de Chaucer. C'est ainsi que Muscatine n'est pas très explicite lorsqu'il admet comme un

postulat « une certaine équivalence stylistique entre le naturalisme anglais et le naturalisme français » (pp. 6-7). Réduite, ou peu s'en faut, à cette seule affirmation, et en l'absence d'une discussion plus étendue, une telle formule risque de faire croire à un simple présupposé. On a alors l'impression (heureusement démentie par l'analyse qui constitue le corps de l'ouvrage) que Muscatine supprime par avance toute possibilité de savoir, justement, si le réalisme chaucérien est réaction personnelle, ou s'inscrit dans un contexte plus vaste, mais anglais, ou si (comme le pense l'auteur) il est surtout d'inspiration française. De même, l'auteur remarque justement, dans un premier chapitre qui lui sert d'introduction, que c'est le sens (ou, si l'on préfère, la portée culturelle) d'une tradition qui tend à s'estomper plutôt que la convention elle-même qui, toujours disponible au contraire, peut être réutilisée un peu plus tard par quelque écrivain d'une génération suivante (p. 4). Or, Muscatine laisse entendre que cette « reprise » de la convention ancienne est possible dans la mesure où le poète lui accorde encore un sens, ce qui semble un peu contredire la formule précédente. J'aurais aimé, ici encore, une discussion ; car le réemploi d'une convention amène à poser toute une série de questions telles que : s'agit-il d'un simple jeu stylistique ? ou bien le poète d'une génération postérieure donne-t-il à cette convention le même sens que ses aînés ? ou bien, au contraire, se sert-il d'une forme ancienne pour y couler un contenu nouveau ? La réponse de Muscatine, ici encore, n'est suggérée que par les remarques trop rapides du début et, implicitement, par l'analyse.

Un peu paradoxalement, en outre, l'intérêt porté à la forme amène parfois l'auteur à ne pas toujours bien saisir les écarts de style que l'on rencontre dans *The Book of the Duchess* ou dans *The House of Fame*, ou encore à négliger les personnages secondaires dont le rôle n'est pourtant pas nul dans une œuvre comme *Troilus and Criseyde*. On peut également regretter l'absence de remarques sur certaines parties de la *Legend of Good Women* dont le Prologue est laissé dans l'ombre. Une étude de celui-ci eût été digne d'intérêt puisqu'il s'agit là d'un retour de Chaucer à un genre qu'il avait d'abord cultivé. Or Muscatine ne nous dit pas en quoi ce Prologue est une simple reprise de thèmes et de procédés plus anciens, ou en quoi Chaucer fait quelque chose de nouveau.

Si, d'autre part, les récits extraits des *Canterbury Tales* sont judicieusement choisis et viennent parfaitement étayer les vues que développe Muscatine, on aurait aimé que l'auteur fît plus souvent mention (sans nécessairement les analyser en détail, car on ne peut évidemment tout dire) d'autres passages encore. Pourquoi, par exemple, le conte de la Bourgeoise de Bath n'apparaît-il pratiquement pas dans cette étude alors que le Prologue de ce récit est — à juste titre — considéré comme un bon exemple de l'adaptation faite par Chaucer du réalisme qu'il avait découvert dans la tradition française ?

Les reproches, on le voit, portent sur des omissions. Que les exemples dont on regrette qu'ils n'aient pas été exploités soient justement de ceux qui auraient encore contribué à confirmer et à renforcer les idées de Muscatine montre amplement la très haute estime en laquelle je tiens ce solide ouvrage de critique chaucérienne.

A. R. Tellier.

Aurelio Zanco. **Chaucer Minore.** Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane (Collana di Letterature Moderne, IX). 1959. In-8°, 329 p.

Il y a vraiment peu à dire sur un ouvrage qui, loin de vouloir aborder, dans l'espoir de les résoudre, des problèmes relatifs à Chaucer, se présente plus modestement, mais très utilement, comme un recueil scolaire. Ainsi que le souligne le titre, les *Contes de Cantorbéry* sont exclus. Aurelio Zanco nous offre une anthologie intelligente et bien annotée, comprenant des passages du *Livre de la Duchesse*, de la *Maison de Renommée*, du *Parlement des Oiseaux*, de la *Légende des Femmes Vertueuses*, de *Troilus et Cressida*.

L'Introduction contient une commode biographie de Chaucer, un aperçu correct, mais nécessairement sommaire, de l'Angleterre au XIV^e^ siècle, et des remarques sans grande originalité, mais utiles, sur la « culture de Chaucer ». Tout cela (et les textes de présentation des passages choisis méritent les mêmes éloges) rendra les plus grands services aux étudiants italiens qui abordent la lecture des œuvres de Chaucer.

A. R. Tellier.

Victor-L. Tapié. **Baroque et Classicisme**. Paris, Plon (Coll. « Civilisations d'hier et d'aujourd'hui »), 1957. In-8°, 385 p. et 45 illustrations hors texte.

Serait-ce parce qu'elle est moins tributaire de la diversité des langues ? L'histoire, en tous les cas, semble avoir plus de facilités que la littérature à s'établir au-dessus des barrières nationales. L'ouvrage de M. Tapié nous en fournit une nouvelle preuve, et ce n'est pas la seule raison qui peut et doit inciter les « comparatistes » à le lire : une étude aussi large du XVII^e^ siècle européen et colonial éclaire d'un jour passionnant la sensibilité d'une époque qui fut à la fois celle de Louis XIV, de Wallenstein et du Bernin.

Après une « histoire nécessaire du mot baroque » (p. 25) et des fortunes diverses qu'il rencontra jusqu'à nos jours, M. Tapié précise, en effet, dès l'*Introduction*, que le but de son travail a été de voir,

à partir d'une analyse des sociétés en présence, comment chacune d'entre elles avait réagi devant les manifestations d'un nouvel état d'esprit à point de départ italien et romain, mais à diffusion mondiale. Pourquoi l'Italie, l'Espagne, l'Europe centrale et orientale, les colonies d'Amérique, l'ont-elles adopté d'emblée, alors que la France, la Hollande et l'Angleterre semblaient plus réservées ?

Sujet gigantesque, que l'auteur traite en centrant son examen sur deux cas-types : la Rome des Papes et la France de Versailles, une troisième partie nous apportant plus brièvement des confirmations empruntées à Venise, à la Bohême, à la Russie, à l'Amérique espagnole et portugaise. Disons tout de suite que si nous admirons la modestie avec laquelle M. Tapié se refuse à parler du baroque espagnol, faute d'en avoir acquis une « familiarité profonde » (p. 8), si nous comprenons fort bien que la même raison puisse expliquer l'absence de références au baroque d'autres états de la péninsule italienne comme Gêne ou Turin, quoiqu'un Père Guarini eût mérité mieux qu'une simple allusion (p. 227), nous sommes un peu surpris de ce qu'en France, l'évocation des règnes d'Henri IV, de Louis XIII et de la période de la Fronde n'excède pas douze pages (pp. 154-166). L'auteur est d'ailleurs le premier à regretter ce sacrifice qui, nous apprend-il en note (p. 342), lui fut imposé par les dimensions de l'ouvrage. Il aurait voulu « décrire plus longuement l'évolution du goût littéraire et des arts (dans notre pays) pendant la première moitié du XVII^e siècle », au lieu d'en être réduit à renvoyer le lecteur aux ouvrages dont il dresse ensuite une judicieuse bibliographie (pp. 342-343).

Selon M. Tapié, la fortune du baroque semble liée à la conjonction de deux facteurs : l'épanouissement de la Contre-Réforme catholique, et l'existence d'une société de type rural, composée essentiellement d'aristocrates et de paysans. Là où l'esprit du Concile de Trente ne put pénétrer, comme en Angleterre, dans les Pays-Bas ou en Allemagne du Nord, la nouvelle sensibilité rencontra également les plus fortes résistances, d'autant plus que ces mêmes pays avaient comme classe dirigeante une bourgeoisie commerçante que ses goûts portaient beaucoup plus vers la logique et la raison que vers une fantaisie exubérante. Au contraire, dans les États du Pape, ou en Bohême, en Espagne, ou en Amérique, une économie articulée sur les revenus d'immenses propriétés foncières se conjuga avec la grandes ferveur religieuse née des récentes épreuves qu'avait subies l'Église catholique, pour promouvoir une civilisation étourdissante par sa richesse et sa prodigalité.

M. Tapié a, sur ce sujet, des pages qui comptent parmi les meilleures de son travail (cf., en particulier, tout le 1^er Chapitre du Livre II, pp. 129-153). En historien impartial, il n'épouse d'ailleurs pas la double querelle que certains ont été tentés de faire au baroque, coupable, selon eux, d'avoir entretenu le peuple dans une indigence tout à la

fois physique et spirituelle, en paralysant le développement économique des régions où il triomphait, en même temps qu'il proposait des formes religieuses voisines de la superstition. « Le baroque n'est pas responsable des fautes politiques et sociales des hommes qui l'ont aimé. Il n'est pas vrai, en tous cas, qu'il n'ait exalté que la richesse et la gloire, qu'il ait méconnu les humbles, ou qu'il n'ait pas cherché à comprendre leurs misères et à les adoucir. » (pp. 329-330). Il n'est pas vrai non plus que la foi dont il se faisait le porte-parole fût abâtardie et retournât, par son intermédiaire, aux errements qui avaient provoqué la révolte de Luther.

Dans le débat qui nous occupe, la France tient une place à part. Nation demeurée foncièrement catholique, où le régime de la grande propriété rurale fleurissait comme dans tout le reste de l'Europe continentale, notre pays aurait dû s'aligner, de toute évidence, sur l'exemple de Rome, de Prague et de Madrid. Il n'en fut rien, du moins au premier abord, et cela grâce à l'influence croissante d'une classe bourgeoise formée aux disciplines logiques de la pensée, s'emparant progressivement des rênes du pouvoir avec le règne des grands commis, et assurant par ce biais le succès du classicisme à la Cour du Roi-Soleil. Mais M. Tapié n'a aucune peine à introduire un certain nombre de corrections dans cette vue, désormais traditionnelle, du siècle de Louis XIV. L'examen qu'il poursuit, à titre d'exemple, dans des domaines aussi différents que celui des pompes funèbres et celui des rétables des églises de campagne (pp. 238-263), nous montre ainsi combien l'esprit de Mansart et de Boileau mordit peu sur le vieux fonds aristocratique et paysan qui, en pleine période de Versailles, subsistait encore à la Ville comme aux champs.

Dans cette perspective, ne faudrait-il pas aller un peu plus loin et parler franchement, à la Cour même de Louis XIV, de la coexistence de deux courants (qui, sur le plan littéraire, mêleraient d'ailleurs leurs eaux chez un Molière ou un Bossuet) : le courant classique, modérateur, mesuré, épris de la litote, prônant le naturel et le raisonnable ; et le courant baroque, solennel, fastueux, emphatique, recherchant d'abord la pompe, l'éclat, la « gloire » (mot qui, détourné de son sens guerrier, connut une fortune significative au XVII^e siècle, d'un bout à l'autre de l'Europe) ? Sans doute ne retrouve-t-on pas, dans le baroque louis-quatorzien, le second trait qui caractérise si bien le baroque romain et international : le mouvement. Qu'est-ce à dire ? Sinon, pour reprendre la terminologie de Jean Rousset [1], que la France sacrifia, à cette époque, beaucoup plus au Paon qu'à Circé, à l'apparat qu'à la métamorphose.

Jean BASTAIRE.

1. Jean ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France (Circé et le Paon)*. Paris, José Corti, 1954.

Une belle édition anglaise de l'ouvrage ci-dessus à vu le jour, il y a un an, sous ce titre : *The age of Grandeur. Baroque and Classicism in Europe.* London, Weidenfeld and Nicolson, 1960. Gr. in-8°, pièces limin. et 305 p. — Le texte initial s'y trouve enrichi notamment par l'adjonction d'un chapitre tout neuf, consacré à l'Angleterre (pp. 163-190). Le nombre des illustrations a lui-même quintuplé, ou peu s'en faut : 195, plus huit magnifiques planches en couleurs. — Signalons également la publication récente, par le même auteur, d'une excellente synthèse : *Le Baroque* (Coll. « Que sais-je ? »), Paris, P.U.F., 1961, in-16, 128 p.

Orienté essentiellement vers l'examen du baroque dans les arts plastiques — architecture, sculpture, peinture — et dans ses manifestations sociales, M. Tapié ne manque pas de relever à l'occasion les contingences et les affinités de ce baroque « visuel » — formes, couleurs... — avec la littérature des époques respectives. Sa contribution à l'étude du baroque poétique et de ses subtils effets psychologiques, sociaux, esthétiques, — problème complexe et fluide par excellence — n'en demeure que plus précieuse. *(N. de la R.)*

Glauco Natoli. **Figure e problemi della cultura francese.** (Biblioteca di cultura contemporanea, XLIX). Firenze, ed. G. D. d'Anna, 1956. In-8°, 351 pages.

Le retard de cette critique n'est pas dû seulement à de trop réels obstacles matériels mais au fait que des essais sur la littérature française ne relèvent pas nécessairement de la littérature comparée, d'où une hésitation fondamentale à inclure cet ouvrages dans les comptes rendus de la revue. Et pourtant, *Presenza di Montaigne*, par exemple, le premier article du recueil, fait une mise au point de la fortune actuelle de Montaigne en Italie. Non seulement du *Journal de voyage en Italie*, mais du véritable bréviaire de sagesse que représentent les *Essais* à l'usage de « l'honnête homme ». Les extraits d'Armando Vedaldi (Laterza-Bari 1952) s'accompagnent ainsi d'une préface justifiant un choix qui illustre les traits essentiels de Montaigne, car sa personnalité, riche d'humanité, l'emporte sur sa pensée. Et l'année suivante, une traduction nouvelle et complète des *Essais* paraît sous la plume de Virginio Enrico (Roma, Casini, 1953). Le second article : *Preclassicismo e barocco*, pose une fois de plus le problème du baroque. Rappelant d'abord l'embarras prolongé de la critique française à cet égard, G. Natoli souligne d'autre part l'insuffisance de la définition de Croce « : sensualismo e ingegnosita ». Et il se réclame de Marcel Raymond et de Jean Rousset pour introduire l'élément nouveau de tension expressive, et les deux composantes symbolysées par Jean Rousset dans les images de Circé et du Paon,

soulignant d'autre part que le baroque relève surtout d'une mentaliét révolue, le préclassicisme annonçant au contraire l'âge moderne. Ce problème se préciserait, pensons-nous, à la lumière d'une série d'études particulières, telle celle de Miss J. G. Simpson sur *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France* (Thèse dactylographiée de l'Université de Lyon). On y verrait, en effet, l'auteur de l'*Aminta* contribuer puissamment à la formation même de la doctrine classique en France, en dépit de la vogue de Guarini et de l'influence espagnole, tandis que la *Jérusalem délivrée* entretient et nourrit. au contraire, les tendances de l'époque au « baroquisme ». Cette étude fournirait, d'autre part, un utile complément aux deux articles qui, sous le titre général *Il distacco della Pleiade*, examinent ensuite la désagrégation progressive d'une brillante école littéraire sous l'influence des guerres de religion, avec le *Printemps* de d'Aubigné et les *Poésies* de Jean de Sponde.

Nous nous attarderons pourtant de préférence aux *Lineamenti di una teoria del romanzo dal secolo classico a quello dei lumi*, question insuffisamment connue encore, si l'on considère l'importance future du genre. Remercions le professeur Natoli de nous rappeler que, dès le XVI^e^ siècle (1555), Peletier du Mans rapprochait le roman de l'œuvre héroïque à la façon de l'Arioste (pp. 121-122). Car la théorie du roman, poème épique, s'est effectivement développée en France grâce à la popularité durable du *Roland furieux* et de la *Jérusalem délivrée*. Magendie, nous dit-on, date l'élaboration de la conception épique du roman des années 1627-1642. Or, si l'on en croit la thèse de Miss Simpson, c'est précisément le temps où la *Jérusalem délivrée* fait sentir également son influence sur le développement du genre. Il est vrai que, vers cette époque, celui-ci s'épanouit en roman précieux, moins chimérique, où se reconnaît toute une société, heureuse d'y retrouver sa propre image, fortement embellie. Ne nous étonnons pas que *la Prétieuse ou le Mystère des Ruelles*, de l'abbé de Pure, nous explique, par la bouche d'Aracie, que ces romans contiennent « tout ce que la belle ame peut désirer ou penser de beau » (p. 129), frayant ainsi la voie, par son réalisme psychologique idéalisé, aux *belles âmes* de J.-J. Rousseau. L'esprit chevaleresque se transformait dès lors en ferveur d'amour mondain, avant de servir de modèle et d'inspiration aux futures âmes sensibles, et bientôt romantiques. En dépit des critiques de Boileau, de Nicole ou d'Arnauld, c'est ainsi que le premier théoricien des romans, Daniel Huet, les considère en les appelant : « Des histoires feintes d'aventures amoureuses écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'*instruction des lecteurs* » (p. 142). Et son autorité sera reconnue au XVIII^e^ siècle par Desfontaines, Lenglet Du Fresnoy, Aubert de la Chesnaye (p. 147), car le *Traité de l'origine des romans* (1670) sert de préface à Zayde, qui précède seulement de quelques années la *Princesse de Clèves*, œuvre du même auteur.

Ce sont, il est vrai, de courts romans ou de longues nouvelles, plus

ou moins « historiques », et le professeur Natoli ne traite pas de la nouvelle, mais du roman. On peut regretter cependant qu'il n'ait pas insisté sur la période intermédiaire entre la *Princesse de Clèves* et *Clarisse* ou l'*Héloïse*. C'est-à-dire sur la fragmentation des longs romans du XVII^e^ siècle en nouvelles historiques, progressivement rassemblées soit autour d'un héros principal *(Gil Blas ; la Vie de Marianne)*, soit dans des recueils de nouvelles centrées autour d'un petit groupe d'amis ou connaissances, d'où l'on pourra tirer ensuite la matière de longs romans, comme la *Clarisse* de Richardson [1].

En dépit des critiques de M^me^ Dacier (p. 155), le roman, particulièrement goûté de Perrault et des Modernes, comme l'opéra, montre bien la voie de l'avenir. G. Natoli rappelle à ce sujet qu'après avoir condamné le genre dans les *Lettres Persanes* (p. 158), Montesquieu se glorifiera plus tard (1754) d'avoir été le véritable créateur du roman par lettres. Pour bien montrer l'importance du roman « épique », il eût peut-être fallu ajouter cependant l'exemple du *Télémaque*, vulgarisé par le célèbre *Discours* préliminaire de Ramsay. Aurions nous sans cela le chef d'œuvre de Fielding, *Tom Jones or the History of a Foundling*, construit expressément sur le modèle épique ? Ainsi, Lenglet Du Fresnoy, le Daniel Huet du XVIII^e^ siècle, enregistre les résultats acquis beaucoup plus qu'il ne dégage les perspectives nouvelles dans son *Usage des romans*, comme le montre d'ailleurs Natoli en finissant sur une préface de Crébillon fils, précurseur de Laclos. Ce qui fournit une excellente introduction aux deux articles suivants, traitant également de l'histoire du roman au XVIII^e^ siècle.

La vera e la falsa Manon nous fait toucher du doigt comment le succès d'un prototype, l'*Histoire de Manon Lescaut et du chevalier des Grieux*, peut s'accompagner de *suites* révélatrices de l'évolution ultérieure des esprits. L'une, en 1762, du vivant même de l'abbé Prévost, mais un an après la mort de Richardson, subit l'influence de ce dernier et retombe dans l'ancien roman d'aventures si longtemps cultivé par Prévost, au point que la *Suite* lui fut longtemps attribuée. Le durable succès en est d'ailleurs prouvé par une adaptation nouvelle qui, en 1847, reprend et transforme ces aventures selon l'usage le plus typiquement romantique. *Dalle Liaisons dangereuses alla Femme vertueuse* souligne ensuite les liens ou la parenté entre *Le Comte de Valmont ou les égarements de la Raison* (1774), roman par lettres qui est un véritable pamphlet antiphilosophique, *Les Liaisons dangereuses* (1784), où l'on met en scène un Valmont qui reprendra certains artifices de son homonyme (employés, il est vrai, par d'autres héros avant eux) et *La femme vertueuse ou le Débauché converti par*

1. Voir à ce sujet notre article de la *R. L. C.* (janv.-mars 1947) sur *Robert Challes, l'abbé Prévost et Richardson*. Notre collègue de Lyon : F. Deloffre, à qui nous avons révélé l'importance de Robert Challes, et de ses *Illustres françaises*, a montré qu'il avait également influencé Marivaux dans sa *Vie de Marianne* (éd. Garnier).

l'amour, 1787, qui montre les progrès de la prédications entimentale à travers le roman.

L'on revient ensuite à d'autres domaines. *La crisi della poesia* s'intéresse à juste titre aux genres poétiques et aux poètes mineurs du XVIII^e siècle, qui valent souvent mieux que leur réputation, si bien que le XVIII^e siècle se voit donner la part du lion dans ce recueil (152 pages sur 329 de texte, y compris la réimpression du chant IV du *Narcisse* de Malfilâtre). *Ronsard Fra Sainte-Beuve e Gide* étudie enfin la fortune de Ronsard à partir du XIX^e siècle. Peut-être aurait-on pu rappeler ici le rôle de précurseur joué dans le premier tiers du siècle par Pierre Leroux, la « vache à lait » de Sainte-Beuve, de l'aveu même de ce dernier. Mais l'article reprend bien un problème essentiel de la critique la plus récente et montre combien, par la probité et la subtilité des analyses, un tel recueil donne à penser.

Henri RODDIER.

Charles de BROSSES. **Viaggio in Italia**. Lettere familiari ; Presentazione di Carlo Levi e Glauco Natoli. Milano, Parenti, editore, 1958. 2 vol. in-8° (LXXIII-588 p. et 630 p.) et un vol. de planches.

Le succès d'une belle édition italienne des *Promenades dans Rome (Passegiate romane)* de Stendhal a incité l'éditeur Parenti à renouveler sa tentative, en choisissant cette fois un ouvrage moins connu et longtemps oublié d'un touriste autrefois célèbre : les *Lettres familières sur l'Italie* du Président Charles de Brosses. La présentation en est impeccable et luxueuse. Les deux volumes grand format (24,5 × 15,5) sont pourvus chacun de deux index, l'un relatif aux noms de personnes et l'autre aux noms de lieux et de monuments. L'illustration surprend par sa beauté et sa valeur documentaire. Gravures et planches en noir et en couleur reproduisent des originaux du XVIII^e siècle. Elles sont données le plus souvent en grand format replié, avec au dos les citations des lettres qu'elles illustrent. Il suffit de feuilleter le livre pour avoir l'impression saisissante de refaire ainsi un *voyage dans le temps* [1] à travers l'Italie de 1740, que De Brosses fut un des premiers voyageurs à parcourir systématiquement, justifiant ainsi la confiance et l'admiration ultérieure de Stendhal. Pour accentuer encore cette impression, un troisième volume de planches et de plans de villes en couleurs reproduit également des originaux du XVIII^e siècle, et permet de suivre jusque dans le détail les pérégrinations du Président et de ses amis. A la fois sobres et précises, des notes au bas des pages facilitent encore notre tâche. Pour obtenir un meilleur texte, celui-ci fut revu, *avant* toute traduction, par le professeur Natoli,

1. Titre de la collection l'*Italia nel tempo*, dont cet ouvrage constitue le second numéro.

en confrontant les éditions françaises de Romain Colomb et d'Yvonne Bézard, celle de Colomb se révélant sur certains points plus exacte que l'édition Bézard, selon le professeur Natoli. Ce qui rend impossible, il est vrai, de juger de la traduction de Bruno Schacherl sans se référer constamment aux deux éditions françaises qui l'ont précédée [1].

Mais, tout en admirant cette magnifique présentation, qui fera mieux comprendre le texte français lui-même, et la préface de Carlo Levi, destinée surtout aux lecteurs italiens, les comparatistes s'intéresseront plus particulièrement aux problèmes posés par l'introduction critique du professeur Natoli. Paul Hazard, nous dit-il, a montré l'influence des récits de voyage dans l'évolution des idées à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e. Mais les plus importants d'entre eux nous révèlent surtout un Orient jusque là méconnu, ou l'existence, de l'autre côté de la Manche, d'un pays qui montrait au Continent la route de l'avenir. Les voyages en Italie offrent un intérêt tout différent. Addison, par exemple, s'attache aux souvenirs littéraires de la Rome antique (*Remarks on Italy*, 1705). Plus original, Montesquieu étudie les gouvernements et l'état des républiques et principautés italiennes en 1728-29, et les œuvres d'art des musées ou l'architecture des monuments ou palais. Dès cette époque, il pouvait se servir de publications récentes tenant lieu de nos guides actuels, tel le livre de Rogissart, *Les délices de l'Italie*, que De Brosses utilisera, lui aussi, sans le nommer (Introd. pp. XLVIII-XLIX) [2]. Ni lui, ni De Brosses, il est vrai, n'ont publié leurs notes de voyages, mais De Brosses offre l'originalité de leur avoir donné, de son vivant, une forme littéraire. Sur les cinquant-huit *lettres familières*, objet de la présente publication, neuf adressées à de Blangey et deux à Fyot de Neuilly ont été réellement envoyées d'Italie. Les lettres sur Rome ont été composées entre 1745 et 1755, donc entre cinq et quinze ans après le voyage. Le reste fut écrit autour de 1745 [3], c'est-à-dire après un délai de réflexion comparable à celui que s'imposa Voltaire pour la composition des *Lettres philosophiques*. Le Président De Brosses n'a cependant pas songé à Voltaire en composant son recueil mais bien, selon toutes vraisemblances, au premier ouvrage d'un confrère non moins célèbre : les *Lettres persanes* du Président De Montesquieu.

Dès 1734, en effet, les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* posent au Président De Brosses le grand problème de la surprenante fortune de Rome. Il se passionne alors pour Salluste, le véritable précurseur de Montesquieu par sa philosophie de l'histoire romaine, et il parcourt ensuite l'Italie pour se documenter sur l'historien romain. Il n'est cependant pas un véritable philosophe, au sens du XVIII^e siècle, mais « un letterato », dit le pro-

2. Le nombre des manuscrits encore existants rend, il est vrai, difficile l'établissement d'un texte définitif.
2. Le livre de Rogissart s'ajoute à ceux d'Addison et de Misson, déjà connus et signalés.
3. Cf. le rappel des faits d'après Yvonne Bézard. (*Introd.* LXXIII).

fesseur Natoli (LVII). Le terme a son plein sens. Membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, notre président s'intéresse en historien, comme tout son siècle, à l'évolution des mœurs. De retour en France, son meilleur compagnon de voyage, Lacurne de Sainte-Palaye, adressera à l'Académie des Inscriptions la série de ses *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, ouvrage qui marquera, dans toute l'Europe, le renouveau de nos connaissances médiévales, en soulignant le lien entre la littérature et les mœurs. A la recherche de Salluste, De Brosses s'intéresse également aux mœurs et à la vie des Italiens de son temps. Et c'est en quoi le Montesquieu des *Lettres persanes* lui vient en aide. A ses deux correspondants familiers, De Blangey et De Neuilly, il raconte d'abord les étapes et les incidents de la route avant d'arriver à destination, selon la formule traditionnelle reprise par Montesquieu. Mais bientôt l'on distingue certains destinataires auxquels sont adressées des communications particulières en fonction de leur personnalité, de leur culture ou de leur compétence, selon l'exemple des *Lettres persanes*. Le Président Bouhier reçoit trois lettres, l'une sur un remarquable salon milanais, où brille une docte jeune fille [1], les deux autres sur les découvertes d'Herculanum et sur les monuments anciens de Rome. La lettre sur Herculanum est suivie d'une autre aussi remarquable sur le Vésuve, adressée à Buffon. A Louis Quaré de Quintin, collectionneur bibliophile, sont destinées les lettres sur la peinture (Gênes, Bologne, Florence, Rome), ainsi que les récits des promenades dans Rome (Lettres, 39, 41, 43, 46, 48, 50), qui forment une véritable suite. Enfin, parmi d'autres, l'abbé Cortois, conseiller honoraire au Parlement de Bourgogne, recevra, non seulement des réflexions sur l'Inquisition, sur la puissance des Papes, ou sur le népotisme, mais sur les billets de banque ou la loterie.

Pour mieux marquer la parenté entre l'esprit de cet ouvrage et celui de l'*Espion Turc* (lancé par le Génois Marana), ou des *Lettres persanes* (en relation avec les voyages en Orient), De Brosses lui-même se compare à Jasmin, « le secrétaire des *quatre Facardins*, qui s'amusait tout le long du chemin à recueillir des chiffons de mémoire et à faire sur toutes les billevesées qu'il rencontrait des fatras de remarques que le vent emporta un beau matin »... (cité de l'édition Bézard par Natoli, *Introd.* LIV). Hamilton, l'auteur des *Quatre Facardins* (conte oriental) nous fournit le lien entre Montesquieu et Voltaire, déjà si manifeste dans les lettres du Persan Rica, le vrai modèle du Président De Brosse [2]. Ainsi, les voyages en Orient semblent avoir fourni aux gens du XVIII[e] siècle le recul nécessaire pour se juger eux-mêmes, ou pour parcourir désormais les pays voisins avec une curiosité plus

1. Marie Gaétane Agnesi, alors âgée de 18 ans.
2. Dans un excellent article de la *Revue de Littérature Comparée* (juillet-sept. 1934) R. Michéa souligne les multiples emprunts de Ch. de Brosses au *Nouveau Voyage en Italie*, de Misson (édit de 1722). Mais selon lui le Président transforme le texte de Misson dans un sens humoristique et généralisateur. Ce qui est précisément le travers de Rica.

affinée, un esprit déjà stendhalien de notation psychologique, qui donne aux *Lettres familières* leur intérêt permanent, admirablement rehaussé par cette présentation nouvelle.

Henri Roddier

Robert Mauzi. **L'Idée du Bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle,** Paris, Armand Colin, 1960. Gr. in-8°, 727 p.

La question du bonheur au XVIII^e siècle avait fourni il y a cinquante ans à Maurice Pellisson le sujet d'un article de vingt-cinq pages dans la *Grande Revue*. C'était peu pour une question qui avait tenu une telle place dans la pensée de ce siècle. Depuis lors, il n'était guère de livre sur cette époque qui n'eût apporté une contribution à cette étude, en présentant l'attitude personnelle de chaque écrivain, de chaque héros de roman, ou simplement de chaque contemporain en veine de méditation et de confidences sur sa destinée. Mais la synthèse de ces éléments avait fait reculer jusqu'ici tous les historiens des idées, par l'immensité de la matière à rassembler et la difficulté de donner à son exposé un ordre satisfaisant. Cette synthèse, M. Mauzi vient de la faire avec une vigueur de pensée et une autorité admirables.

Son étude se divise en deux grandes parties. Dans la première, il étudie « le bonheur et ses conditions ». Les quatre premiers chapitres sont en effet consacrés à la « situation » de l'homme dans le monde, telle qu'elle apparaît aux gens du XVIII^e siècle, et aux choix qui leur sont imposés, soit par la condition humaine en général, soit par les modes de vie de leur temps. M. Mauzi est ainsi amené à poser un certain nombre d'antinomies. Les unes tiennent à la structure même de l'univers, et tandis que la découverte de l'absurdité de la condition humaine conduit certains esprits dans les chemins du pessimisme, la reconnaissance d'un ordre dans le monde est à l'origine d'un optimisme, qui, selon une remarque très juste de M. Mauzi (p. 76), se fonde de moins en moins sur un humanisme pour s'orienter dans la seconde moitié du siècle vers une mystique de la nature. D'autres antinomies résultent de l'esprit de l'homme : des préférences, plus existentielles d'ailleurs que philosophiques, font placer la règle du bonheur ou dans l'abandon à la nature, ou dans les satisfactions de la gloire mondaine, ou dans l'obéissance à un absolu philosophique ou religieux, l'échec de ces trois attitudes ouvrant la voie au doute sur la liberté pour l'homme de faire son propre bonheur. L'analyse des modalités de la vie heureuse montre alors qu'en effet ce sont les particularités de la constitution psychologique ou même physiologique qui décident l'homme à placer son bonheur dans l'un ou l'autre terme

d'une série d'alternatives : existence quasi biologique ou conscience de sa vie, mouvement ou repos, sentiment ou raison, égoïsme ou générosité, nature ou vertu. Enfin, l'individu ne pouvant vivre isolé, deux styles de vie sociale se partagent les préférences, le luxe et la grandeur avec leurs risques, ou la médiocrité paisible. Les trois derniers chapitres de cette Ire Partie présentent des essais de solutions systématiques au problème du bonheur. C'est d'abord le bonheur du chrétien, qui jusque vers 1740 semble s'accommoder fort bien de la vie mondaine et se confond avec le bonheur de l'honnête homme, mais qui ensuite, par un raidissement de l'Église devant les progrès de la philosophie, est situé dans une rupture totale avec le monde, attitude dénoncée par les philosophes comme inhumaine. M. Mauzi décrit ensuite les variétés du bonheur philosophique tout au long du siècle : le repliement sur soi de Fontenelle, la morale de l'homme universel de Pope, le naturalisme résigné de Voltaire, la jouissance des « sentiments agréables » de Lévesque de Pouilly, le matérialisme sensualiste de La Mettrie, les hésitations de Diderot entre la nature et la vertu. Enfin, pour ceux qui ne posent pas le problème à un niveau philosophique aussi élevé, pour les bourgeois, une installation confortable et respectable dans le monde satisfait tous les désirs.

La seconde Partie du livre est consacrée à la réalisation du bonheur dans « les formes de l'existence ». La forme la plus simple est le sentiment même de l'existence, dont le XVIIIe siècle découvre qu'il est encore la façon la plus sûre d'être heureux, et que M. Mauzi analyse avec une grande netteté dans les *Rêveries d'un promeneur solitaire* (pp. 296-299). Dès que l'on quitte ce niveau, on retrouve les antinomies indiquées dans la Ire Partie. Beaucoup d'hommes choisissent le repos, l'immobilité de l'âme, dont les modalités se diversifient selon les goûts de chacun, loisir, étude, bonheur domestique, amitié, mais exigent presque toujours comme décor la nature. D'autres préfèrent le mouvement, la vie intense du corps ou de l'âme : tandis que les purs sensualistes vantent les charmes du plaisir, jouissance de toutes les sensations, ou « volupté » rejoignant parfois la morale platonicienne quand l'âme elle-même s'intéresse au plaisir, les passionnés recherchent les sentiments qui saisissent l'être tout entier et réalisent à leur profit l'unité de l'homme, l'amour, le désir de la gloire, l'imagination qui étend la vie de l'individu en le faisant participer à celle de l'univers ou en lui représentant la perspective d'une félicité éternelle. Les deux derniers chapitres envisagent les rapports du bonheur avec la raison et avec la vertu. L'ambition des philosophes est de soumettre à la décision de la raison à la fois la définition du bonheur et la détermination des moyens d'y parvenir ; ils n'y réussissent qu'imparfaitement, mais les exigences métaphysiques de la raison étant encore au XVIIIe siècle plus des aspirations du cœur que des conclusions de la spéculation, raison et cœur finissent par se réconcilier dans l'affirmation de l'ordre du monde, de la loi naturelle et du

progrès. Quant à la vertu, il apparaît qu'elle s'identifie avec le bonheur, et les vertus qui exigent le sacrifice de celui-ci sont dénoncées comme étant de fausses vertus.

Cette analyse fait apparaître la richesse du livre de M. Mauzi. Celui-ci se place, il le dit lui-même, à la fois sur le plan systématique et sur le plan existentiel. Il fait donc appel, dans son enquête, aussi bien qu'aux philosophes, aux témoignages romanesques et aux confidences vécues. Cela lui permet de donner un tableau complet, et de montrer comment les contemporains ont mis en pratique dans leur vie les idées dont les plus lucides d'entre eux exposaient l'aspect théorique. Le plan qu'il a choisi nous présente un inventaire de tous les thèmes relatifs à l'idée du bonheur, classés selon un ordre rigoureux et clair. Ce plan suppose que si la pensée du siècle n'est pas uniforme, puisque de la Régence à la veille de la Révolution des attitudes opposées se côtoient et parfois se juxtaposent dans la vie du même homme, chez Diderot par exemple, elle n'a pas substantiellement évolué. C'est ce que M. Mauzi affirme dans son introduction, montrant que la division traditionnelle en deux parties est artificielle et que les thèmes préromantiques sont déjà présents dès 1730-1740 dans les romans de Prévost (p. 12). Certains chapitres cependant — sur le bonheur mondain et la vie chrétienne, sur le bonheur philosophique, — font état d'une transformation des esprits et d'une succession dans le temps qui se superpose à une diversité permanente. Peut-être M. Mauzi aurait-il pu donner plus d'extension à ces indications chronologiques, car si les diverses attitudes en face du bonheur sont également attestées à chaque époque, leur fréquence relative n'est cependant pas toujours tout à fait la même. Ainsi, à propos des passions, M. Mauzi dit que, si en 1730-1740 la confiance dans la nature humaine et dans la raison leur fait une place parmi les éléments du bonheur, vers 1770 celui-ci paraît exiger le refus des passions (pp. 77-78). N'est-ce pas qu'au début elles étaient envisagées surtout comme moteurs de l'activité humaine, et que plus tard leur aspect proprement passif, de modifications de l'âme, prend le pas sur le premier ? Même alors, les souffrances qu'elles causent ne semblent-elles pas compensées par l'intensité de l'émotion qu'elles procurent, et n'est-ce pas là justement l'essence du préromantisme ?

Beaucoup des écrivains ou des hommes étudiés sont des personnages de second plan, et leur figure reste à juste titre assez indistincte. M. Mauzi s'est efforcé de présenter de façon un peu plus vivante ceux qui le méritaient, à l'aide de notices biographiques qui les situent individuellement dans leur temps. Ainsi ressort la physionomie morose et glaçante de Maupertuis, dont les contemporains dénoncent le caractère atrabilaire, et dont la philosophie du bonheur donne, selon M^me^ de Puisieux, presque envie d'être mort (p. 95). Justice est aussi rendue à l'abbé Prévost, « l'une des consciences les plus lucides de son siècle et l'un des plus efficaces pourfendeurs d'illusions » (p. 261). On

aurait aimé qu'une place un peu plus importante fût faite à Du Bos, qui par son analyse de l'inquiétude montre l'importance de la recherche du bonheur dans les idées esthétiques et morales, et aussi à l'abbé de Saint-Pierre, dont l'œuvre incohérente est dominée par le désir de rendre les hommes heureux, quoique, il est vrai, il envisage plutôt le bonheur social, problème volontairement écarté de cette étude.

Un dernier regret : M. Mauzi, qui cite Leibniz, Locke, Shaftesbury, qui analyse avec précision l'*Essai sur l'homme* de Pope (pp. 233-236), n'a pas cru devoir, tout en restant dans le cadre d'une étude de la pensée française, insister davantage sur la liaison de celle-ci avec l'ensemble de la pensée européenne, sur les influences exercées notamment par les écrivains anglais. Il est vrai que l'ampleur du sujet exigeait nécessairement des sacrifices.

En se défendant contre de telles tentations, qui le détournaient de son projet, M. Mauzi a réussi à nous donner un panorama général de XVIII^e siècle sur ce problème du bonheur. Certains chapitres, sur le rapport du bonheur avec le sentiment religieux, sur le bonheur philosophique, sont des mises au point qui permettent de situer exactement les divers courants de pensée les uns par rapport aux autres. D'autres, — je pense particulièrement aux pages qui analysent le sentiment de la nature (pp. 319-328) et les thèmes du repos (pp. 350-374), — par leur finesse psychologique et littéraire, jettent des aperçus lumineux sur des aspects souvent méconnus de la littérature du XVIII^e siècle. Enfin, la conclusion souligne fermement les équivoques sur lesquelles reposent toutes les conceptions philosophiques ou vécues du bonheur, et qui les condamnent à être des compromis perpétuellement remis en question par la réflexion ou par l'existence. Quand on voudra étudier la pensée morale du XVIII^e siècle, il sera désormais indispensable de se reporter au livre de M. Mauzi.

Roger MERCIER.

Peter GAY. **Voltaire's Politics ; the Poet as a Realist.** Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1959. In-8°, XII-417 p.

Après (et le plus souvent contre) *Voltaire and the State* de Constance Rowe (1955), ce livre s'efforce de combler une lacune de la bibliographie voltairienne. C'est moins la théorie que la pratique qui intéresse l'auteur. Le sous-titre, assez équivoque, signifie que, dans ses relations avec le pouvoir établi, ses interventions dans les affaires publiques de France et de Genève, ses luttes, ses manifestes, Voltaire fut un réaliste, un écrivain « engagé », comme nous dirions aujourd'hui, moins soucieux de logique et de doctrine que d'efficacité. Pour Peter Gay, il faut abandonner l'idée d'un Voltaire, intellectuel utopiste, chère à Tocqueville, par exemple. Dans une œuvre politiquement

aussi peu cohérente, on trouvera un fil directeur et une règle d'or dans les impératifs de l'action. Ces prétendues contradictions ne sont que des tactiques successives qu'expliquent les événements contemporains. En replaçant ainsi Voltaire et son œuvre parmi les hommes et les faits, ce livre fait preuve d'un rare bon sens, qui, par malheur, devient vite système. Voltaire, l'ennemi juré des systèmes, a le don d'échapper à ceux qui veulent en faire sur lui. A l'arrière-plan, les « philosophes » apparaissent comme adversaires du rationalisme théorique, leur siècle comme un siècle, réaliste, efficace, avisé, terre-à-terre même parfois, image, à mon avis, aussi fausse que celle d'une époque de rêveurs. Reconnaissons que les premiers mots de la préface nous avertissent déjà de l'intention polémique. C'est une profession que le lecteur ne doit pas perdre de vue.

Le plan du livre est chronologique et biographique. Le chapitre consacré au séjour en Angleterre est terne, semble découvrir ce que Lucien Foulet écrivait déjà au début du siècle et définit mal la position de Voltaire entre Bolingbroke et Pope, la Cour et Robert Walpole. Ce qui touche Voltaire et la monarchie de Louis XV est inégal. A ceci une raison très simple : l'auteur n'a pas fait de recherche personnelle, néglige les documents originaux, se bornant, même pour les citations, aux sources de seconde, voire de troisième main. Un point tel que la collaboration de Voltaire et du gouvernement, exige de laborieuses enquêtes, qui manquent ici. Quand les historiens se taisent, Peter Gay se hâte trop souvent de construire de fragiles hypothèses sur des impressions fragmentaires, par exemple la note sur les *Stances à Van Haren*, p. 100, le fâcheux contresens sur les Jésuites et l'*Encyclopédie*, p. 75, les relations de Voltaire et du Président Hénault. Excellent quand il est soutenu par des faits bien étudiés (Machault, le vingtième et *La Voix du Sage et du Peuple*), déjà moins à l'aise dans l'histoire des idées (Du Bos et les thèses sur l'origine de la monarchie), l'auteur est hésitant et superficiel dans la psychologie des hommes. Tout ce qu'il écrit sur le départ de Voltaire pour la Prusse reste faible, pour conclure par : « The real reason for leaving was that after the death of M^me^ du Châtelet there was little to keep him in France, not even his niece M^me^ Denis » (pp. 142-3). *Ferney* traite surtout des rapports de la religion et de l'État, faisant de Voltaire un précurseur de la Constitution civile du Clergé et du culte révolutionnaire, deux opinions inégalement recevables. L'affaire Calas est exposée avec banalité, les ouvrages juridiques honnêtement résumés, analysés et présentés. Avec les Parlements, Peter Gay retrouve le terrain solide de l'histoire, et montre bien comment Voltaire, malgré des affinités de mœurs et de classe, se dresse contre ces repaires du jansénisme étriqué et de la justice barbare. L'analyse du bon sens voltairien, soucieux de sain équilibre, sans fanatisme ni charlatanisme, est ici fortement conduite.

Finalement, Voltaire apparaît en bourgeois avisé, sachant renoncer à de séduisants, mais chimériques principes, en appliquant d'autres,

au contraire, plus ternes et imparfaits, mais efficaces ; sans illusions sur l'espèce humaine, mais fermement décidé à améliorer son sort, simplifiant la théorie pour la réduire à la défense utile de la tolérance religieuse, la justice et la liberté d'opinion ; bref, un Voltaire animé d'un empirisme organisateur des plus anglo-saxon. Je soupçonne ici l'auteur de prendre des désirs pour des réalités, et d'être dupe d'une certaine ironie voltairienne. A tout prendre, cependant, ce Voltaire sans grandeur, mais actif et bienfaisant, est un bon palliatif aux poncifs reçus. Infiniment plus discutable est l'idée d'un Voltaire qui ne serait aucunement partisan du despotisme éclairé, un disciple singulièrement fidèle et sage de la « thèse royale ». Peter Gay s'embarrasse quand on arrive à Frédéric et Catherine II. Gêné par d'incontestables admirations de la part de Voltaire, il choisit d'en faire une victime assez ridicule et la dupe de ces rusés monarques, et relègue en de modestes notes d'importants problèmes.

En appendice, un ingénieux essai de datation des *Idées républicaines* sera repris dans les *Studies on Voltaire and the 18th. Century*, et les quelques pages sur l'antisémitisme de Voltaire s'efforcent prudemment de résumer cette question délicate. On regrette l'absence totale de chapitre sur les Jacobites et la Franc-maçonnerie. La bibliographie, ou plutôt les longues confidences au lecteur qui portent ce nom, bonhommes ou mordantes, accuse encore le défaut signalé plus haut. Le livre n'est qu'un essai d'interprétation de faits et de textes très connus, dénote une lecture hâtive ou nulle des contemporains de Voltaire et une confiance excessive dans les ouvrages secondaires. L'auteur aborde trop visiblement un domaine nouveau pour lui, s'attarde à des exposés généraux et ne laisse pas d'exprimer ses surprises et ses impressions avec un peu trop de franchise. Chez ceux qui ont besoin de regarder un vieux tableau avec des yeux neufs, cet ouvrage stimulera l'esprit plus qu'il ne les informera.

André-M. Rousseau.

Renée Waldinger. **Voltaire and Reform in the light of the french Revolution.** Genève, Droz, et Paris, Minard, 1959. In-8°, 118 p.

Cette sérieuse étude est brève sur un très grand sujet. Le dessein de l'auteur est double : trois chapîtres tentent de faire la synthèse de l'évolution de Voltaire vis-à-vis de la réforme de la société. Un autre d'examiner l'influence de Voltaire sur la Révolution française.

Sur le premier thème, une remarque s'impose, c'est que Voltaire n'est pas un esprit systématique. Il a une grande curiosité pour les hommes et leurs mœurs et met au premier plan la morale, non la métaphysique. A l'occasion des incidents de sa vie littéraire, il prend

contact avec l'injustice : les onze mois à la Bastille en 1716, les trois ans d'exil en Angleterre de 1726 à 1729. De bonne heure, sa pensée se cristallise autour de quelques thèmes : l'existence d'une loi naturelle, antérieure à toute loi positive, la justice, base de sa doctrine de Dieu, la liberté, la tolérance. Son séjour en Angleterre lui montre la tolérance en acte, les bienfaits de la participation des citoyens à la vie publique, un effort vers la justice et l'importance de la liberté pour le bien-être d'une nation. Ses idées politiques sont encore imprécises et il ne se sent pas de responsabilités précises. Des réformes lui paraissent souhaitables ; un appel à la raison lui semble suffisant.

Entre 1762 et 1768, Voltaire manifeste une grande activité et les préoccupations sociales deviennent pour lui essentielles. Ses réflexions commencent à s'organiser autour de la notion de dignité humaine, et il se lance à l'attaque d'un mal qui lui semble fondamental, le fanatisme et la superstition. Il s'agit d'écraser l'*infâme*. C'est la période du *Sermon des Cinquante* et du *Traité sur la tolérance*. L'affaire Calas l'oblige à intervenir. Et Voltaire de découvrir, à propos des diverses affaires, les anomalies du système judiciaire, la torture, le problème des châtiments (il lit Beccaria en 1765). Tout cela un peu au hasard et sans qu'il se donne trop la peine de remonter au fondement. Moins radical que d'autres, Montesquieu par exemple, il est souvent contre les abus plus que contre l'usage. La structure sociale n'est pas mise en cause. Il reste plus sentimental que théoricien.

Dans la dernière partie de sa vie, le seigneur de Ferney découvre concrètement la misère, les restes du servage, l'injustice des taxes. Il entreprend d'introduire dans son canton un mieux-être, par le défrichement, l'industrie, en même temps qu'il est sollicité de partout, à propos d'une infinité de situations pénibles. Il prend conscience de la nécessité de réformes radicales et plus cohérentes.

Or cet ensemble d'idées, nous le retrouvons dans les cahiers de doléances de 1789 et les premières démarches de la Révolution. Si peu systématiques que soient en général les cahiers, ils reprennent la critique des abus et parfois des usages, que Voltaire avait dénoncés : supprimer les traces de la féodalité, réformer les impôts, en particulier supprimer la gabelle, déclarer quels sont les droits de l'homme, transformer la justice. Justice, égalité, liberté, tolérance, tous les thèmes voltairiens apparaissent, comme aussi se marquent les lacunes de la réflexion de Voltaire, sur la libération du besoin, le droit au travail, la relation entre employeurs et employés. Quelques réformes y pouvaient suffire. Aussi le prestige de Voltaire, jusqu'en 1792, est-il énorme : il est le précurseur de la révolution bourgeoise, et on rend à sa mémoire les honneurs que l'on sait. Mais à partir de 1792 le ton change, les réserves de Voltaire qui constituent l'aspect conservateur de sa pensée apparaissent, son mépris de la masse. Il est dès lors dépassé.

Avec prudence, l'auteur se contente de noter un « parallélisme »

entre la réflexion voltairienne et l'œuvre révolutionnaire. En effet, rien n'est délicat comme un problème d'influence. Ce que Voltaire a dit, d'autres l'ont dit aussi. Les abus qu'il dénonce sont ceux dont chacun souffrait. Qu'y a-t-il d'original dans ses idées ? Dans quelle mesure est-il simplement l'écho du siècle ? Il fut le porte-parole le plus éclatant de la morale et de la politique de la bourgeoisie de son temps. Montesquieu, penseur plus profond est venu avant l'heure, Rousseau, plus dogmatique est son contemporain. Les physiocrates, dont il suit les travaux avec intérêt apportent leur note particulière. Liberté des échanges, despotisme éclairé, religion raisonnable, réforme judiciaire, ces idées sont à tout le monde et à personne. Ce qui est le meilleur en Voltaire, c'est sa réaction aux cas concrets, plus que les programmes de réformes.

On ne saurait reprocher à M^me^ W. de n'avoir pas connu le livre de M. Pomeau, qui nous donne de l'homme Voltaire une idée singulièrement plus complexe que le schéma auquel elle le réduit et qui fait que l'on s'interroge parfois sur le moment où une idée neuve s'introduit dans l'œuvre voltairienne (en particulier celle de « dignité humaine »). Malgré ses précautions (car elle a bien vu le problème), Voltaire est un peu isolé et laissé à son développement personnel, en un temps où la circulation des idées était particulièrement intense. Enfin, le soubassement sociologique n'est pas assez marqué. Nous ne voulons pas réduire Voltaire à n'être qu'un reflet de la bourgeoisie montante, mais l'idée d'un parallélisme entre les idées voltairiennes et celles de la révolution paraît une réponse sommaire à la question posée, comme si Voltaire était en marge d'un puissant courant. Notons au passage une erreur : p. 19, il s'agit des Arminiens, et non des Arméniens.

Pierre Burgelin.

J.-J. Rousseau. **Les Rêveries du promeneur solitaire.** Texte établi, avec Introduction, notes et relevé de variantes par Henri Roddier. Édition illustrée. Paris, Garnier, 1960. In-8°, xcvii-234 p.

Sans relever directement de la littérature comparée, du moins dans son dessein principal, la présente édition n'en concerne pas moins un texte et un auteur dont l'importance et le rayonnement dépassent largement le cadre national français pour s'intégrer dans l'histoire littéraire de l'Europe occidentale. Les constantes références à l'Angleterre (qu'on pourrait doubler par des références allemandes) dans le commentaire de M. Roddier en sont la preuve manifeste.

L'intérêt majeur de cette édition est moins dans la nouveauté du texte et de l'apparat critique, rénovés dès 1948 par MM. Spink et Raymond, que dans l'originalité de l'Introduction, du commentaire et des appendices dus à M. Roddier.

Le besoin de rêver correspond chez Rousseau à un besoin d'évasion qui remonte à son enfance et qui s'accentue au fil des années. Encore convient-il, selon M. Roddier, de distinguer entre « rêve » et « rêverie » : le vrai Rousseau ne s'affirme qu'au moment où il passe du rêve vague, incohérent et romanesque à la rêverie cohérente qui le conduit au seuil de ce « monde idéal », imaginaire et pourtant plus vrai que le réel, qui s'exprime déjà dans la *Lettre* de 1762 à M. de Malesherbes, mais surtout dans le I^er^ et le II^e^ *Dialogue de Rousseau juge de Jean-Jacques*, où la filiation avec les *Rêveries* de 1776-1778 est évidente et directe.

« Ma vie entière n'a guère été qu'une longue rêverie divisée en chapitres par mes promenades de chaque jour », avoue Rousseau (carte à jouer n° 1) ; M. Roddier y voit le principe d'une interprétation unitaire et caractérologique de sa pensée. Autour d'une illumination centrale, celle de l'inadaptation personnelle à un monde tenu pour dépravé, les œuvres se développent en vagues successives, qui sont autant de découvertes, d'approximations sur le chemin vers cet « autre monde intellectuel » qui lui apparaît comme le seul désirable. Les premiers *Discours* sont encore des rêveries très intellectuelles, nées d'incitations extérieures, bourrées de références livresques. L'oscillation entre le rêve d'absolu et un pragmatisme sentimental se marque davantage dans *La nouvelle Héloïse*, rêve pastoral nourri de Métastase, dans l'*Emile*, suite de rêveries sur l'éducation, et dans *Le Contrat social*, rêve d'un état idéal. Le tournant décisif se place après 1760, au moment des premiers écrits apologétiques. Le sentiment d'inadaptation, de solitude, presque de « déréliction », est rendu plus aigu encore par l'obsession du « complot ». Vrai ou non dans les faits, il est tragiquement vrai pour la conscience de Rousseau. Le rêve intellectuel, élégiaque ou romanesque n'est plus de mise dorénavant. La fiction devra compenser les insuffisances du réel (comme il en fait l'aveu dans la 4^e^ *Promenade*, page 55) : elle permettra à la fois de reconstruire et d'embellir le passé et d'accéder à cette réalité supérieure dont l'existence est la condition même de son équilibre moral. Libéré des entraves que lui impose le réel, le rêve confine par instants au délire (dans les *Dialogues*). La contention épuisante de cet effort pour convaincre « les autres » le rejette ensuite vers une forme de rêverie plus apaisée, un état quasi contemplatif, tout proche de l'émerveillement. Ainsi, du paroxysme même du désespoir et de l'abandon surgit la résignation, et presque la sérénité. Tel est le dernier avatar de Jean-Jacques, celui des *Rêveries* que la mort seule pourra interrompre.

M. Roddier, après M. Spink, identifie « l'événement aussi triste qu'imprévu » qui, selon Rousseau, serait le point de départ de l'œuvre, avec l'accident du 24 octobre 1776, au cours duquel le « promeneur solitaire » fut renversé à Ménilmontant par le chien danois de M. de Saint-Fargeau. Il faudrait bien s'entendre et distinguer l'occasion de la cause. Le choc profond qui va tuer en lui l'ultime « rayon d'espérance » et lui fera voir sa « destinée fixée à jamais sans retour

ici-bas », c'est évidemment la découverte brutale des commentaires dont un journal (et dès lors toute la presse, dans l'esprit de Rousseau) a entouré le faux bruit de sa mort. Révélation consternante et terrible : les *Dialogues* et les *Confessions* n'ont donc servi à rien ; il a plaidé en vain ; aux yeux du « monde », sa cause est définitivement perdue. L'affrontement du « moi » et des « autres » (Rousseau dit : « eux ») n'a abouti qu'à un abîme d'incompréhension (cartes à jouer 9, 11 et 12). Quand on sait combien Jean-Jacques est maladivement sensible à la « réputation », c'est-à-dire à l'idée que les autres se font de lui, on imagine son désespoir : de là, le coup d'archet de la *I*re *Promenade*, « Me voici donc seul sur la terre... ». Mais l'excès même de la souffrance et de la déception le soulage paradoxalement. Il ne faut plus rien attendre de « cette génération... si fière de son prétendu savoir ». Dès lors, le voilà vraiment libre et fort, parce que rendu à lui-même. Et c'est l'étrange cri de la carte 24 : « tous ceux qui m'entourent sont à ma merci, je peux tout sur eux et ils ne peuvent rien sur moi », repris dans la carte suivante : « Qu'on est puissant, qu'on est fort quand on n'attend plus rien des hommes. » M. Roddier souligne à bon droit, dans ses notes (p. LII), le pharisaïsme de ces réflexions intimes, qui n'est d'ailleurs pas neuf, puisqu'il recoupe celui de la préface des *Confessions* et de l'étonnante finale du VIe Livre. Mais on ne saurait oublier que cette « bonne conscience » est la seule et ultime défense de Rousseau contre le désespoir et la folie.

M. Roddier tient la carte à jouer nº 27 (donc la dernière) pour une ébauche du plan des *Rêveries*, dont il éclaire ainsi la composition. Celle-ci n'est ni chronologique, ni tributaire de la succession réelle des promenades, mais groupée délibérément autour de quelques thèmes moraux. L'objet central est de retrouver le moi véritable (d'où le débat sur le mensonge), libéré de toute allégeance aux « autres », éclairé par la lumière du sentiment intérieur. Les *Rêveries* sont donc, à la fois, journal intime et examen de conscience, témoignage rendu définitivement à soi-même (et non plus aux autres, comme dans *Les Confessions*, qu'il relit d'un œil critique dans cette perspective). Délivré de l'obsession qui le paralysait ou lui donnait un ton emprunté, Jean-Jacques peut enfin s'adonner sans remords à son goût du *far niente*, à une oisiveté qui n'est point paresse, mais passivité, plongée dans le sentiment de l'existence (*V*e *Promenade*, pp. 64 et 71). La « morale sensitive » évoquée à deux reprises par la carte nº 27 doit lui fournir le secret du bonheur dans un nouvel art de vivre. M. Roddier y voit la révélation de ce qu'il appelle, dans un important chapitre de son étude, le sens et la portée du livre. Avec M. Basil Munteano, il tient que ce sentiment privilégié de l'existence se confond avec une sorte d'aspiration au néant, mais conteste (avec d'excellents arguments) qu'il soit lié à l'attrait de la surface de l'eau, comme le veut M. Jean Starobinski. Et sans doute a-t-il raison de souligner que ce goût de la « sensation pure » est plus proche de Locke que du roman-

tisme allemand. Mais faut-il, pour cela, restreindre autant que M. Roddier la portée métaphysique des *Rêveries* ? Certes, on ne saurait comparer la *V^e Promenade* au monologue de *Mon Faust* ; certes, la rêverie permet à Rousseau de se suffire à soi-même « comme Dieu », mais la nouveauté d'une telle attitude (même si elle s'exprime dans un vocabulaire encore traditionnel, comme, par exemple, « morale sensitive ») ne doit pas nous échapper. Autant il serait abusif de faire de Rousseau un existentialiste avant la lettre, autant il est indéniable qu'il a redécouvert un certain climat existentiel. Que celui-ci soit opposé à l'angoisse heideggerienne ne change rien à l'importance capitale du fait : c'est avec Rousseau, et bien avant Kierkegaard, que la subjectivité pure, que l'intériorité fait sa rentrée dans la pensée européenne.

Bien entendu, ce n'est là qu'un aspect des *Rêveries*, une sorte de pointe avancée en direction de l'avenir, et M. Roddier a raison de nous rappeler les autres implications du livre. Le propre de Rousseau est de vouloir *prolonger* la rêverie extatique par la fiction, l'imagination ou la plongée dans le passé. Son objet essentiel, et sans doute le plus conscient, est d'échapper, au réel, au monde et, par là, au temps. Mais le rêveur est aussi — ne l'oublions pas — un promeneur et, comme M. Roddier a pris soin de nous le rappeler, le Paris des *Rêveries* est celui d'une banlieue rustique encore toute proche : Ménilmontant, Montmartre, Clignancourt, Vaugirard, Gentilly, ou de promenades populaires comme la porte Maillot. Le plan de 1769 inclus pp. 179-180 permet de s'orienter, à la suite de Rousseau, dans ce Paris disparu.

Sur un autre point encore, l'édition de M. Roddier apporte des lumières nouvelles. Le marquis de Girardin n'aurait pas été seulement le protecteur de R. à Ermenonville et l'organisateur un peu abusif de sa gloire posthume ; il lui devrait certaines des vues exposées dans le traité *De la composition des paysages* (1777) et, tout particulièrement, la distinction entre *romanesque* et *romantique* (terme emprunté par Letourneur à Mackenzie et Beattie). Réciproquement, le livre de Girardin pourrait bien avoir été l'occasion de la célèbre *V^e Promenade.* M. Roddier parle prudemment de « perspectives ». Félicitons-le d'en avoir ouvert lui-même dans plusieurs directions et souhaitons qu'un comparatiste s'attaque quelque jour à cette étude de la rêverie-promenade en tant que forme littéraire, qu'il esquisse dans un passage de cette excellente et copieuse Introduction [1].

Roland Mortier.

1. Quelques notes de lecture. P. X : Stroganov, pour Strogonoff et Björnsthal, pour Björnstall. P. XXIV, le terme « déclarations *prétendues* de Diderot » est inadéquat. On possède deux copies manuscrites de la *Note* de Diderot sur sa désunion avec J.-J. Rousseau où Diderot affirme : « j'ai pâli sur ses ouvrages... il ne dit pas ce qu'il doit à mes soins, à mes conseils, à mes entretiens, à tout... Il me succoit, il employoit mes idées, et il affectoit presque de me mépriser. » Cf. J. Pappas et G. Roth, *Diderot Studies, III*, 1961, pp. 316-317.

Jean-Jacques Rousseau. **Œuvres complètes.** I. *Les Confessions, autres textes autobiographiques.* Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, Gallimard, 1959. In-8°, 1969 p.

The eagerly awaited first volume of the new edition of Rousseau's complete works has certainly not fallen short of expectation, for it is a remarkable production with regard both to the number and quality of texts and to the abundance and accuracy of the editorial comments by which they are accompanied. For the first time all Rousseau's significant personal writings (with the obvious exception of the correspondence) have been collected into one volume and very conveniently completed by useful bibliographical information concerning the history of the manuscripts and earlier editions. It is particularly gratifying to possess at last a reliable version of the much maligned *Dialogues* (concerning which their editor, M. Robert Osmont, has some very pertinent things to say in his introduction) since these are crucial for any serious attempt to understand the evolution and meaning of Rousseau's later life. As with the *Confessions* and *Rêveries*, we are provided with all the important variants and such fragmentary *brouillons* (unfortunately not many) as still exist.

The detailed editorial comments (the notes and variants alone run to more six hundred pages, and the introductions to nearly a hundred) have been written in a spirit that may be called ' modern ' in the best sense of that term. Without allowing themselves to be unduly influenced by contemporary psychological and philosophical fashions, the editors show themselves to be very sympathetic to recent trends in Rousseau criticism, and they very properly appreciate that an intelligent modern reader who seeks to understand some of the more complex aspects of Rousseau's inner life will desire to go beyond the attitude which (as so often in the past) is inclined to treat Jean-Jacques as an irresponsible madman, a dangerous criminal or a persecuted saint ! In any case, they have quite rightly refrained from presenting a fully developed interpretation of Rousseau's personality, wisely limiting their function to the more modest, but vitally important one of making available all the source materials on which any such interpretation must ultimately be based. At the same time, the notes and introductions call attention to other — often less well known — passages from Rousseau's writings when these seem capable of throwing light upon the particular text in question. In particular, the use of the correspondence as illustrative material is extremely helpful in connexion with a reading of the *Confessions*. When the editors do touch more directly upon questions of interpretation, they seek to emphasize the basic aspects of Rousseau's ' intentions ' and ' choices ' in so far as they are revealed by a characteristic

use of language and imagery. In a more general way also, this kind of commentary helps to remind the reader that, though Rousseau was never indifferent to literary and aesthetic considerations, even when he was examining his own inner life, he did not accept an absolutely rigid separation of writing and lived experience. Moreover, thanks to the editors' diligence, the reader will have no difficulty in grappling with the controversial biographical issues raised by the *Confessions*, for all the facts relevant to a discussion of the most important cruxes are set out with commendable fairness and sobriety. The long note, for example, on the much debated question of Rousseau's children is an admirable *mise au point* of the whole question and must surely satisfy the most exacting critic. Indeed, it is clear that the modernity of the editors' approach has in no way impaired the integrity and precision of their scholarship.

Students of comparative literature will probably find this volume less absorbing than some of those which are to follow, not because of any editorial short-comings, but simply because the intimate and personal nature of these writings does not allow them to be easily fitted into a conventional history of ' ideas ' and ' influences '. Even so, there are many useful detailed indications on such matters as Rousseau's travels, his reading of foreign authors and other nations' reactions to his life and work. In a more general way the whole body of Rousseau's personal writings, here presented with such scholarly efficiency and thoroughness, will certainly give matter for reflection to all *comparatistes* who are concerned with broader cultural issues. An existence which in its day seemed so irremediably lonely and eccentric now emerges as — to use Rousseau's own word, though not quite with the meaning which he himself attributed to it — ' exemplary ' of a certain type of cultural malaise reaching down to the very foundations of European life ; a destiny which to Rousseau himself, and indeed to most of his contemporaries, seemed quite exceptional, has transcended the limits of one man's biography in order to form part of a well established ' Romantic ' tradition. We must be grateful to MM. Bernard Gagnebin, Robert Osmont and Marcel Raymond for having made available in a complete and reliable form all the texts relevant to a dispassionately critical analysis of the personal origins of that tradition.

Ronald Grimsley.

Leo Weinstein. **The Metamorphoses of Don Juan.** Stanford University Press, California, 1959. In-8°, 223 p.

For many years the most adequate and comprehensive critical account of the Don Juan theme in European literature has been the well-known work by Gendarme de Bévotte, *La Légende de Don Juan*,

published in 1906 and 1911. Although this book is still indispensable to any serious investigation of the subject, the development of the legend in the twentieth century has created the need for an up-to-date treatment which will take into account not only the efforts of creative writers to give fresh life to the theme but also the results of the many painstaking historical and literary researches which have been carried out since Gendarme de Bévotte's time. It may be said at once that Mr. Leo Weinstein has given us an excellent book, remarkable for its wide erudition and scholarly sobriety, tracing the story from its dim — and often disputed — Spanish origins to some of its most recent representatives and interpreters. The author seems to deal satisfactorily with all the major versions of the Don Juan legend and gives useful indications of many minor works, which, though often of mediocre literary interest, still retrain some historical significance. Occasionally perhaps Mr. Weinsteon devotes too much space to marginal aspects — for example, his chapter on ' Don Juan in the eighteenth century ' appears to be more concerned with the ' art of seduction ' during that period than with the Don Juan theme as such — but for the most part this is a well balanced and reliable study which is completed by an excellent bibliography and a very helpful catalogue of the various Don Juan versions — literary, musical, pictorial and cinematic ! (To the bibliography should be added the special number devoted by *La Table Ronde* to the Don Juan theme in November, 1957).

For the most part Mr. Weinstein concentrates on the specifically literary aspects of his subject, and this restriction can assuredly be justified by the vastness and complexity of his theme ; but Don Juan is not simply the hero — or the villain — of a ' story ', but the subject of a ' myth ' or ' legend ' which is rooted in life as well as literature ; as such the whole question has to be related to the broad cultural — and even national — background from which Don Juan's character utimately draws its fundamental meaning. In this respect it would have been interesting to have a discussion of some of the more recent psychological and philosophical interpretations of the legend. (Mr. Weinstein does sometimes touch on these, it is true, as is proved by his remarks on Otto Rank's psycho-analytical discussion of the subject, but for the most part such considerations are incidental to his main purpose). No doubt many of these interpretations are highly speculative and far-fetched, but they open up new perspectives from which it is possible to view a theme that has played such a significant and persistent role in the history of European culture. These last remarks, moreover, are intended less as a criticism of Mr. Weinsten, who has done very competently what he set out to do, than as an indication of the course which further investigations might profitably take. In any case, Mr. Weinstein has made an invaluable contribution to the subject of Don Juan

and his book can be warmly recommended to all are interested in this fascinating topic. Ronald Grimsley.

Antonio Coimbra Martins. **Noticias do Jornal de Verdun sobre Académias em Portugal no tempo de D. João V.** Lisbonne, Livraria Bertrand, 1960, 19 p.

M. Coimbra Martins nous offre dans cet opuscule seize articles du *Journal de Verdun* (1707-1794) qui signalaient au lecteur français la création sous le règne de Jean V de Portugal (1706-1750) de nombreuses Académies littéraires, scientifiques, ou même militaires, non seulement à Lisbonne (Académie des Sicences, d'Histoire, des Anonymes...), mais aussi en province à Setúbal, à Santarém ou à Guimarães. Que représentent ces textes prélevés dans cette gazette et portés ainsi plus facilement à notre connaissance ; quelle en est la valeur ?

Il faut déplorer parfois la sécheresse toute journalistique du style, l'aspect trop simple de pure information, qui exclut par là tout jugement. L'article plus étoffé peut même aller jusqu'à la raillerie de la mentalité par trop scholastique de l'Académie de Setúbal et de ses discussions oiseuses (pp. 7, 12). Des pratiques, comme le serment à la Sainte Vierge des membres de l'Académie d'Histoire de Lisbonne, ne sont pas rapportées sans quelque étonnement.

Certaines Académies — celle des Sciences, par exemple — forcent cependant l'admiration, et les commentaires, pour rapides qu'ils soient, acquièrent, à notre avis, un sens très particulier. Ils révèlent, de la part du chroniqueur, l'intérêt, la satisfaction de découvrir la présence sûre d'une conscience portugaise déjà touchée par les lumières. La volonté de progresser dans le domaine intellectuel (Mai 1721), la soif de connaître, d'examiner tout avec méthode, intelligence (Août 1721), le besoin incessant « d'aiguiser son esprit » (Octobre 1721), ne sont-ce point là d'éloquents témoignages de ce nouvel état d'esprit, de ce nouveau mode de penser ?

Il faut, d'autre part, savoir gré à l'auteur, en guise d'introduction, d'avoir retracé à grands traits, en langue portugaise, la situation culturelle du Portugal dans la première moitié du XVIII^e siècle. Le règne de Jean V y est considéré, à juste titre, comme une préparation active au despotisme éclairé de Joseph I^er et de son célèbre ministre Pombal ; disons même, comme une féconde époque de transition entre l'ère classique et l'épanouissement des lumières.

A partir des jugements de cette gazette, on ne peut que partager la réflexion de l'auteur qui motive, selon lui, cette publication : reconnaître les graves lacunes qui existent dans la connaissance de ce passionnant sujet et qui empêchent encore d'accorder au Portugal sa place exacte dans le concert des royaumes de l'Europe des Lumières.

Daniel-Henri Pageaux.

CHRONIQUE

Le IIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée.

Succédant à ceux de Venise, en 1955, et de Chapel-Hill, en 1958, ce Congrès s'est tenu en août dernier aux Pays-Bas, grâce à l'aide accordée tant par le Ministère néerlandais de l'Éducation Nationale que par l'Unesco, grâce aussi à la charmante hospitalité de l'Université d'Utrecht. Il a réuni près de cent-cinquante personnes, qui représentaient vingt nationalités. Le travail considérable de l'organisation générale avait été assuré par le Vice-président de l'Association, W. A. P. Smit, secondé par le Bureau de l'A.I.L.C., notamment par MM. Bataillon, Friederich et Mortier, comme le rappelait avec modestie M. Smit dans son discours de bienvenue. Qu'il nous soit cependant permis de remercier encore M. Smit, qui sut régler avec une impeccable précision cette lourde machine, tout en réservant aux congressistes un accueil empreint d'attentions discrètes et de courtoise vigilance. Au cours de la séance inaugurale, M. J. H. Wesselings, représentant le Ministre de l'Éducation Nationale, puis le professeur H. Th. Fischer, Recteur de l'Université, assurèrent le Congrès de l'intérêt que le gouvernement néerlandais et l'Université d'Utrecht attachaient à notre présence ; M. N. A. Beg, représentant de l'Unesco, apporta le salut de la grande organisation culturelle, qui ne ménagea pas son aide en l'occurrence ; enfin le Président européen de l'Association, M. Marcel Bataillon, déclara ouvert le Congrès.

Allocutions et séances plénières eurent pour cadre une noble salle gothique, le Grand Auditoire de l'Université d'Utrecht ; entre les communications, et surtout le soir, les congressistes écoutèrent parfois le merveilleux carillon égrenant ses notes musicales du haut de la grosse Tour, reste imposant de l'ancienne cathédrale d'Utrecht qu'un ouragan fit écrouler jadis.

Les communications, au nombre d'une soixantaine, se groupaient sous deux rubriques. La majorité d'entre elles traitèrent des *Littératures de langues à diffusion non universelle.* Une quinzaine proposèrent des essais de définitions et de méthodologie relatifs à

des termes littéraires courants, mais à signification approximative. Parmi les littératures européennes, celle des Pays-Bas fut, naturellement, à l'honneur. W. A. P. Smit fit ressortir, en même temps que l'influence exercée par les écrivains français du XVI^e siècle, l'originalité d'un Vondel, en soulignant que ni les facteurs religieux, ni les entreprises de Louis XIV ne déterminèrent l'attitude des Hollandais vis-à-vis de la culture française. — F. J. Billeskov-Jansen (Copenhague) montra que la littérature néerlandaise servit souvent de relais entre la France et les pays scandinaves : ainsi, le Danois Arrebo utilisa, outre l'original, la traduction néerlandaise par Heins de la *Semaine* de Du Bartas, et les Scandinaves, de plus, goûtèrent fort la littérature emblématique de Cats. — J. Dagens (Strasbourg) montra, sur un exemple précis de Marguerite de Navarre, la pénétration en Allemagne et en France de la littérature néerlandaise de spiritualité. — H. L. Brugmans (Hofstra College) retraça l'histoire des contacts intellectuels noués en Hollande lors du voyage de Diderot, tandis que P. Delsemme (Bruxelles) indiquait que le symbolisme français redécouvrit la Hollande après une période d'oubli assez longue, plus tard, en somme, que le Japon, dont le premier contact avec la littérature néerlandaise coïncida, comme l'établit M. Ara (Tokyo) avec la préparation du Meïji. — Les Hollandais, eux, ne restèrent pas à l'écart du romantisme naissant, comme en témoigne l'exemple de Willem de Clercq, contemporain de nos Fauriel et de nos Ampère, et dont J. C. Brandt-Corstius (Utrecht) souligna le rôle. — Th. Weevers (Londres) examina les affinités rythmiques qui apparaissent entre l'œuvre de W. Morris et celle de la poétesse H. Roland-Holst, nourrie de lettres anglaises. — J. H. Brouwer (Groningue), établit le bilan des influences reçues et exercées par la littérature frisonne.

Les littératures scandinaves eurent aussi leur part : R. B. Vowles (Wisconsin) établit ce que Strindberg devait à Balzac, et R. Grimsley (Bangor) comment S. Kierkegaard interpréta ses lectures françaises. — W. Stauffacher (Lausanne) nous fit suivre la diffusion des Contes d'Andersen en Suisse alémanique, et notamment leur influence sur Carl Spitteler. — Le cas de la Suisse pose, en raison de la diversité linguistique de ce pays, un problème d'existence : F. Jost (Fribourg) se demanda justement si l'on peut parler d'une « littérature suisse » et conclut par la négative, tandis que K. Bieber (Connecticut) montrait que les écrivains alémaniques ont parfois servi d'intermédiaires entre littératures latines et germaniques. — Le problème des dialectes, commun à la Suisse et à l'Allemagne, fut évoqué par U. Weisstein (Indiana), et illustré par K. Wais (Tübingen) avec les exemples des poètes B. de la Monnoye et Seb. Sailer, l'un bourguignon et l'autre souabe. — La douce ironie de G. Keller, observateur aigu des microcosmes helvétiques, fut relevée par D. van Abbé (Adélaïde). — D'autres interactions encore furent envisagées : rapports littéraires France-Suisse-Canada, par G. Tougas (Mc Gill, Canada) ; relations de Hofmanns-

thal avec la Belgique et la Suisse, par Mme H. Burger (Melbourne). — Un cas de transmission par voie dialectale, en l'occurrence le wallon-picard, fut étudié par J. Palermo (Connecticut) à propos du roman des *Sept Sages de Rome*.

Le Canada connaît une pluralité linguistique analogue à celle de la Suisse. R. E. Watters (Royal Military Coll. Canada) montra comment le Canada établit son indépendance littéraire vis-à-vis des États-Unis, puis de l'Angleterre, tandis que D. M. Hayene (Toronto) étudiait un cas de polarité littéraire, celui qu'offre la littérature franco-canadienne. — Pour sa part, M. I. Mandryka (Winnipeg) fit remarquer un exemple singulier d'acclimatation, celui d'une littéraure ukrainienne au Canada.

Parmi les littératures slaves, celle de la Pologne fut mainte fois mise en cause. M. Brahmer (Varsovie) fit voir comment les grands écrivains de l' « âge d'or » polonais, — Kochanowski, Morsztyn, Pasek, — reflétèrent l'influence conjugée de la France et de l'Italie sur la civilisation polonaise. M. Brahmer lut aussi la communication de Z. Libera (Varsovie) posant la question du classicisme polonais. — E. Ordon (Detroit) mit en parallèle Novalis, Coleridge et Slowacki, tandis que H. Jechowa (Olomouc) étudia l'apport polonais au romantisme tchèque, et Z. Markiewicz (Nancy) esquissa l'histoire de la Grande Émigration dans ses rapports avec la vie intellectuelle française.

On put suivre, grâce à C. Bida (Ottawa), le cheminement de Shakespeare à travers les pays slaves ; et le poète national ukrainien Chevtchenko fut placé à son rang, celui des grands romantiques, par J. B. Rudnycki (Winnipeg). — A l'autre extrémité du domaine slave, N. Banašević (Belgrade) fit ressortir l'originalité du romantisme serbo-croate, cependant que M. Šamić (Sarajevo) étudiait les sources françaises d'un roman récent, fort bien accueilli dans notre pays, la *Chronique de Travnik* par Ivo Andrić, et que D. Nedeljković (Belgrade) étudiait un surréalisme serbe proche mais distinct du nôtre. — Un tableau plus synthétique, englobant l'ensemble des littératures salves du Sud dans leur développement historique, fut dressé par I. Hergesić (Zagreb).

La Hongrie, isolée par sa langue des autres littératures, n'en fut pas moins toujours reliée aux grands courants intellectuels européens en raison de sa situation géographique. I. Söter (Budapest) montra des parallélismes littéraires russo-hongrois à l'époque du naturalisme et du symbolisme, tandis que Mme de Sugar (Paris) tenta de définir les rapports du romantisme hongrois avec le nôtre.

Plus éloignée dans l'espace, mais héritière du passé le plus prestigieux de l'Europe intellectuelle, la Grèce moderne ne fut pas absente de ce Congrès. E. Kriaras (Thessalonique) fit ressortir l'inspiration italienne des tragédies de Petros Katzaïtis, tandis que K. Oliver (Los Angeles) étudiait la version moderne de l'Odyssée par N. Kazantzakis, plus connu chez nous comme romancier.

Le monde celtique fit peu parler de lui. Mlle Batard (Rennes) présenta cependant l'intéressant poète breton J. P. Colloi'h, tandis que A. Talfan Davies (Cardiff) relevait la tradition poétique galloise à travers l'œuvre de Dylan Thomas, et l'attraction exercée par cette poésie sur les Anglais W. Barnes et G. Manley Hopkins.

Le groupe des littératures romanes fut peu représenté, car les plus connues d'entre elles échappaient, en raison même de leur importance, au cadre de ce Congrès ; une exception fut apportée par l'étude de Mme Gugenheim (Milan) sur les amitiés italiennes de R. Rolland. Et l'on entendit, grâce à M. Friederich, lecture de la communication de J. do Prado Coelho (Lisbonne), absent, relative à l'influence française sur la littérature portugaise moderne ; et A. O. Aldridge (Maryland) étudia la maxime comme genre littéraire au Brésil. — B. Munteano (Paris), dans le cadre d'une théorie générale, mit en lumière le rôle de l'autochtonie paysanne et du folklore local dans la vocation européenne et humaine des artistes et des écrivains roumains, dont, en première ligne, Eminesco et Lucien Blaga. — T. Vianu (Bucarest) présenta le poète Tudor Arghezi, lecteur de Baudelaire et de Claudel.

On peut regretter que ni l'Afrique, ni le Proche-Orient, n'aient figuré dans ce Congrès ; en revanche, une intéressante mise en place de la littérature coréenne parmi ses voisines chinoise et japonaise fut l'objet de la communication de D. Ha-Yun-Yi (Séoul). Une étude générale de la pénétration intellectuelle française au Japon fut présentée par Y. Otsuka (Fukuoka), tandis que T. Kobayashi (Tokyo) faisait clairement ressortir les liens du naturalisme japonais avec le nôtre. — Un autre cas de contact entre Orient et Occident fut présenté par A. Viatte (Paris) à propos du poète de l'Ile de France, aujourd'hui Ile Maurice, R. E. Hart.

En vue de l'établissement d'un Dictionnaire International des Termes Littéraires, plusieurs communications furent présentées comme des projets d'articles susceptibles d'être insérés dans le futur Dictionnaire. On put entendre quatre communications relatives à des questions d'histoire littéraire ; une demi-douzaine traitèrent des genres, des procédés et des figures ; et trois se présentèrent comme de véritables essais méthodologiques destinés à délimiter le champ des recherches autour des notions de Critique, de Littérature et de Style.

Le Baroque est encore à l'ordre du jour. J. Rousset (Genève) montra qu'on ne saurait tenir cette notion, — désormais acquise à l'histoire littéraire en dépit des résistances françaises, — pour autre chose qu'un instrument de travail. De nombreuses recherches restent nécessaires, tant en littérature que du côté des beaux-arts, pour séparer le Baroque du Maniérisme, ou pour déterminer la vraie place du classicisme français. J. Rousset préfère voir dans le Baroque un type défini dans le temps, plutôt qu'un phénomène récurrent dont le classicisme serait le pôle adverse.

Avec A. M. Boase (Glasgow), qui se défendit d'être le prophète

de quelque religion nouvelle, le Maniérisme fit à son tour l'objet d'une mise au point. D'un usage courant et précis dans la critique d'art, le terme est assez neuf en littérature : ni réductible au Baroque, ni extensible à toute forme de rébellion esthétique, le Maniérisme serait plutôt à chercher dans certaines déviations délibérées à l'égard d'une norme considérée comme « classique » : mais ses rapports avec la poésie dite « métaphysique », ainsi qu'avec le Baroque, restent à élucider.

C. Guillén (Princeton) aborda résolument la question d'un picaresque « éternel », symbole d'un comportement humain, et non simplement d'un donné historique clos. En fait, comme dans les cas précédents, l'approfondissement stylistique de la notion est en cours. Quant à l'attitude du *picaro*, elle traduirait une aliénation de l'homme dans une société qu'il ne sait ni accepter ni rejeter, car il réfléchit trop pour agir, comme le montre son goût pour l'autobiographie, sans toutefois que son analyse réflexive l'entraîne jusqu'aux racines de sa condition. Le *picaro* serait ainsi le héros de l'ambiguïté.

Parmi les genres littéraires dont la définition fut envisagée, citons la *satire*, dans l'exposé de R. C. Elliott (Ohio), et l'*essai*, dans celui de R. Exner (Oberlin College, Ohio). — J. G. Bomhoff (Leyde) tenta une description phénoménologique du principe lyrique, tandis que K. L. Selig (North Carolina) étudiait dans ses manifestations européennes la littérature emblématique, dont traitait en partie l'exposé de F. J. Billeskov-Jansen. — On entendit encore Haskell Block (Wisconsin) proposer de nouvelles voies d'approche vers les notions d'allégorie et de symbole. — Enfin, F. J. Carmody (Berkeley) s'interrogea sur ce qu'il faut entendre par l' « occulte » en poésie, tandis que M^me^ A. Balakian (New-York) esquissait une utile distinction entre influence et fortune : ces deux termes pourraient d'ailleurs servir de centre à un autre Congrès, tant leurs implications sont étendues.

Nul mieux que R. Wellek (Yale), auteur de plusieurs traités sur l'histoire de la *Critique* depuis le XVIII^e^ siècle, ne pouvait retracer l'évolution de ce concept à partir de ses origines helléniques, et faire ressortir les importants écarts sémantiques des termes qui le désignent dans les diverses langues modernes. Inversement, des mots tels que *Literaturwissenschaft*, *Poetics*, etc., recoupent certains sens du terme *Criticism*. Cette communication, qui faisait bien ressortir la complexité des problèmes soulevés par toute tentative de définition à valeur internationale, frappa, par la rigueur de sa présentation historique, ceux des congressistes qui avaient entendu, à Chapel-Hill, l'auteur de *Theory of Literature* dénoncer les dangers des méthodes « positivistes ». Où il apparaît que les Congrès ne servent pas seulement à opposer les points de vue, mais aussi à les rapprocher.

R. A. Sayce (Oxford) proposa comme définition primaire de *Style* « l'usage esthétique du langage », excluant ainsi notamment l'acception linguistique — *style* n'est nullement équivalent de *stylistique* —

l'argot et autres créations analogues, ainsi que les définitions qui reposent sur l'affectivité, sur les manifestations de l'inconscient, sur la psychologie personnelle de l'écrivain ; on ne réduira pas non plus le style à une manière, à un ornement, et l'on écartera l'acception normative (*style* signifiant *bon style*). Avec précaution, M. Sayce retint comme définition secondaire : « Somme des caractéristiques communes à un genre, ou à l'ensemble des arts, littérature comprise, d'une période donnée ».

L'article remis à chaque Congressiste par les soins de R. Escarpit (Bordeaux), à titre d'échantillon du futur Dictionnaire international des Termes littéraires, permit de suivre avec intérêt l'exposé oral de la méthode envisagée pour définir *Littérature*. Fruit d'un travail collectif, l'article se compose d'une partie étymologique et sémantique, où la place la plus large possible est accordée aux équivalents étrangers, suivie d'un commentaire historique aboutissant à une mise au point critique des emplois actuels. Cette manière d'analyse spectrale fut menée avec une rigueur qui permit de bien apercevoir l'ambiguïté et les contradictions du terme *Littérature* et de ses dérivés.

Réunie en séance plénière, l'Association décida finalement la création d'une Commission internationale des Termes littéraires. Le secrétariat de cette Commission a pour siège l'Institut de Littérature Comparée de l'Université d'Utrecht sous la direction du Professeur Brandt Corstius. — La Commission devra, dans un délai d'un an, c'est-à-dire avant novembre 1962, présenter au Bureau de l'Association un plan complet de travail pour l'exécution d'un Dictionnaire international des Termes littéraires. Les points que devra notamment fixer ce plan, sont les suivants :

a) Caractéristiques générales du Dictionnaire.
b) Liste des mots qui devront y figurer.
c) Présentation des articles et méthodes.
d) Répartition du travail.

Le Professeur R. Escarpit, de l'Université de Bordeaux, est chargé de préparer la rédaction de ce rapport. Toutes les personnes ayant des suggestions à faire sur cette question sont donc priées de les lui faire parvenir dans les plus brefs délais à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Bordeaux, 20, cours Pasteur, Bordeaux, Gironde (France).

Une brève séance de clôture permit au Président américain de l'Association, W. P. Friederich, de remercier toutes celles et tous ceux dont le travail et le dévouement avaient assuré le succès de ce III^{e} Congrès, sans oublier le Holland Organizing Centre et son actif directeur F. Cronheim. — Le Bureau de l'A.I.L.C. pour 1961-64 fut constitué comme suit : Présidents, W. A. P. Smit (Utrecht) et R. Wellek (Yale) ; Vice-Présidents, M. Brahmer (Varsovie), Horst Frenz (Indiana), Saburo Ota (Tokyo) et J. Voisine (Lille) ; Secrétaires géné-

raux, Haskell Block (Wisconsin) et Fr. Jost (Fribourg, Suisse) ; Trésoriers, E. Joliat (Toronto) et A.-M. Rousseau (Paris). Comité Consultatif : A. Alatorre (Mexico), N. Banašević (Belgrade), Bose (Calcutta), Lund (Stockholm), B. Munteano (Paris), J. Rousset (Genève), H. Rüdiger (Mayence) et R. Shackleton (Oxford). Le prochain Congrès triennal aura lieu en 1964 à Fribourg (Suisse).

Nous ne voudrions pas achever cette chronique sans remercier la Province et la Municipalité d'Utrecht, dont les autorités offrirent deux réceptions fort brillantes aux Congressistes. Ceux-ci se souviendront également des trésors conservés au musée Kröller-Müller, en particulier de son inestimable collection de toiles de Van Gogh, au sein de la belle région boisée de la Haute Veluwe, ce Parc National dont plus d'un pays pourrait être jaloux. La même journée permit d'admirer le nouveau Palais de la Province de Gueldre à Arnhem, où une nouvelle réception fut accordée aux Congressistes par le Commissaire de la Reine. Arnhem, si cruellement dévastée lors de la dernière guerre, aujourd'hui reconstruite avec goût, reste fidèle au souvenir des parachutistes qui se sacrifièrent dans ses environs en 1944. La sollicitude des organisateurs du Congrés s'était étendue aux épouses des Congressistes : elles furent accueillies par le Comité des Dames d'Utrecht qui leur fit découvrir la vieille ville, les musées si variés, et le beau château de Zuylen, où vécut celle qui allait devenir M^me^ de Charrière, dont le nom reste cher aux historiens.

On comprendra aisément qu'après s'être acquis tant de titres à la reconnaissance des Congressistes, W. A. P. Smit ait été salué d'une chaleureuse ovation lorsque, Président nouvellement élu, il vint au terme du Congrès assurer les participants de son dévouement à la noble tâche qui lui était impartie, celle de diriger, de concert avec son collègue R. Wellek, le vaisseau de la Littérature Comparée à travers les tempêtes spirituelles.

M. C.

Minutes of the meeting
of American participants at the Third Congress of the ICLA.
Utrecht, August 24, 1961.

The meeting was called to order by President Werner Friederich at 8.30 p. m. Twenty-seven persons were present. Mr. Friederich announced that the first triennial meeting of the American Comparative Literature Association will take place at Columbia University, New York, on September 10 and 11, 1962. A local organizing committee has been formed. The question of a unified theme was discussed, with the decision left to the organizing committee. Mr. Friederich informed the group of the strong possibility of an increase in dues for 1962. Mr. Wellek urged that the amount of dues be fixed so as to include subscription to *Comparative Literature*. After some discus-

sion, it was agreed that if the ICLA dues should be increased, the ACLA dues will be raised to $ 3.00 a year, with free choice of periodicals. — Mr. Frenz described the financial situation of the *Yearbook of Comparative and General Literature.* The ACLA officers indicated that they will be glad to help in any way possible. — Mr. Block announced that a newsletter will be sent to all ACLA members at the end of October. — There followed discussion of the advisability of a prize to be awarded by the ACLA for the best work in Comparative Literature studies by an American scholar. Steps will be taken to incorporate the ACLA so that gifts will be tax-exempt. — Mr. Friederich asked the members to consider the relation of the Board of Officers of the ACLA to that of the ICLA at the Columbia meeting. — The meeting closed at 10 p. m. with the voting of a resolution of thanks to Professor Smit for his splendid work in organizing the Congress.

Haskell M. Block,
Secretary.

Minutes of the meeting
of the organizing Committee for the 1962 ACLA *meeting.*
Columbia University, New York, October 13, 1961.

The meeting was called to order by President Werner Friederich at 4 p. m. Also present were Professors René Wellek, Haskell Block, Anna Balakian, Henri L. Brugmans, Seymour L. Flaxman, André von Gronicka, Edith Kern, Olga Ragusa, and Maurice Valency. The committee discussed the nature of the program, the desirability of both papers and symposia, and the proper length of contributions. — It was agreed that a call for papers will be sent out at the end of October along with the ACLA newsletter. — The question of a unified theme was considered and after some discussion, it was agreed to limit papers to topics in literature of the twentieth century. Long papers will be allowed 40 minutes with an additional 20 minutes for discussion ; short papers will be allowed 20 minutes. All sessions will be plenary. A business meeting will take place on the afternoon of the second day. A group luncheon is also planned. Mr. Block will investigate housing facilities. At the next meeting of the organizing committe, proposed titles will be examined and an attempt made to group papers and symposia coherently. — Mr. Friederich indicated that it may be possible to publish the papers presented at the meeting. — Mr. Wellek will continue to explore the possibility of incorporating the ACLA as a Connecticut corporation. The organizing committee will meet again early in 1962. The meeting adjourned at 5.30 p. m.

Haskell M. Block,
Secretary.

Voici la nouvelle adresse de l'American Comparative Literature Association (ACLA) : Boylan Hall, Brooklyn College, Brooklyn 10, New York. — Adresser toute correspondance à M. Haskell M. Block, Secrétaire.

Société française de Littérature comparée

Assemblée générale du 22 octobre 1961.

Cette Assemblée s'est tenue au Collège de France, sous la présidence de M. Bataillon. Étaient présents : M^mes^ et M^lles^ Baratto (Sorbonne), Batard (Rennes), Chevallier (Lille), Frandon (Poitiers), Le Hénaff (Sorbonne), Tuzet (Poitiers) ; MM. Cadot (Clermont), De Palacio (Sorbonne), Escarpit (Bordeaux), Etiemble (Sorbonne), Fabre (Sorbonne), Gillet (Sorbonne), Grange (Besançon), Jeune (Nancy), Leroy (Lycée Lille), Markiewicz (Nancy), Monchoux (Toulouse), Munteano (*R. L. C.*, Paris), Orecchioni (Bordeaux), Pageaux (Lycée Nancy), Ricci (Clermont), Roddier (Lyon), Roos (Strasbourg), Rousseau (Aix), Ternois (Dijon) et Voisine (Lille). S'étaient excusés MM. Duméril, Imbert et Pichois.

M. Bataillon, ouvrant la séance à 9 heures, rappela l'urgence de la question des Statuts : la Société Française se trouve être maintenant assez vigoureuse pour se constituer de façon pleinement autonome. M. Bataillon donna lecture du projet de Statuts. Après diverses observations de forme, ceux-ci furent adoptés à l'unanimité des présents. Le Secrétaire général fut chargé de les déposer à la Préfecture de police. Le nouveau Bureau se présente ainsi : M. Bataillon, président ; MM. Fabre, Roddier et Roos, vice-présidents ; M. Cadot, secrétaire général ; M. Rousseau, secrétaire adjoint ; MM. Ternois et Imbert, trésorier et trésorier adjoint.

Le trésorier, M. Ternois, donna lecture du rapport financier, dont voici la substance :

1° *Du 3 juin 1960 au 31 décembre 1960 :*

Avoir au 3 juin 1960	2 366,72 NF
Achat de 2 Bons du Trésor à 1 000 NF	2 000 NF
Fonds de roulement	366, 72 NF
Recettes	275 NF
Dépenses	69,57 NF
Avoir au 31 décembre 1960 :	572,15 NF

2° *Du 1^er^ janvier au 22 octobre 1961 :*

Recettes	240 NF
Dépenses	350 NF
Avoir au 22 octobre 1961 : roulement	462,15 NF
réserve	2 000 NF

Après avoir approuvé à l'unanimité ce rapport, l'Assemblée décida d'élever la cotisation à la Société Française à 10 NF, la cotisation à l'A.I.L.C. étant portée également à 10 NF le 1er janvier 1962.

La discussion porta ensuite sur le prochain Congrès national, qui se tiendra à Lyon fin mai, ou début juin 1962. L'exemple des *Annales* de Toulouse, qui publient à des conditions avantageuses les *Actes* du Congrès de 1960, ne pouvant être suivi partout, M. Monchoux proposa que la Société prévoie un fonds destiné à la publication des *Actes* de ses Congrès. M. Escarpit préférerait une subvention régulière, mais M. Bataillon précisa qu'on ne peut l'obtenir que pour un colloque international, organisé au moins un an à l'avance. M. Roddier envisage comme sujets principaux du prochain Congrès : 1) *Lyon, centre international de culture.* 2) *Commerce et littérature.* — Au cours d'une discussion animée, M. Escarpit réclama une extension chronologique très large de ce dernier sujet, et proposa l'examen, à travers les siècles, de phénomènes précis, tels que tirage, lancement, diffusion etc. MM. Bataillon, Fabre et Roddier déclarèrent qu'ils préféraient limiter la question du XVIe au XVIIIe siècles, et s'en tenir aux rapports de l'imprimerie et de l'édition avec les banques et les milieux d'affaires.

J. Voisine signala une suggestion de Haskell Block tendant à élaborer un volume de Mélanges à la mémoire de J.-M. Carré, qui eut de nombreux disciples en Amérique. La question sera abordée à Lyon, et l'Assemblée charge J. Voisine de coordonner les initiatives à cet égard.

A propos du Dictionnaire International des Termes Littéraires, M. Bataillon annonça que J.-C. Brandt Corstius accepte de diriger le Secrétariat de la Commission dont la création avait été décidée au Congrès d'Utrecht. Dans l'état actuel de la question, le Dictionnaire serait limité à un maximum de quatre cents mots, et publié à la fois en français et en anglais. M. Roddier signala que, pour obtenir l'aide du C.N.R.S., il convenait de définir avec précision la part française dans le travail commun. Les suggestions sont à faire parvenir avant Pâques à R. Escarpit.

Une enquête sur l'enseignement de la littérature comparée en France sera menée par le Secrétaire général, afin de mettre à jour les renseignements obtenus par Claude Pichois en 1959. M. Escarpit, de son côté, envisage d'établir un bilan des dix années écoulées. — Quelques précisions furent apportées au sujet des textes inscrits au programme de l'Agrégation des lettres modernes : l'*Olive* et le *Pétrarque* de H. Cochin doivent être reproduits photographiquement, tandis que les *Contes* de Nodier et la réimpresion des *Bucoliques* trad. par P. Valéry, sont attendus incessamment. — M. Voisine donna connaissance des nouveaux coefficients de l'écrit : 12 et 10 pour les dissertations, 8 pour la grammaire, 5 pour le latin, 5 pour la langue vivante.

Le Secrétaire général
Michel Cadot.

STATUTS DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

adoptés par l'Assemblée Générale du 22 octobre 1961.

I. But de la Société.

La Société Française de Littérature Comparée est la section française de l'Association Internationale de Littérature Comparée, au sein de laquelle elle est représentée par les membres de son Bureau qui font partie du Bureau de cette dernière. La Société Française de Littérature Comparée a pour buts principaux :

1. Travailler au développement de la littérature comparée en France.

2. Unifier et organiser les efforts des comparatistes français afin de faciliter leur travail d'enseignement et de recherche.

3. Organiser la participation française aux activités comparatistes internationales, en particulier à celles de l'Association Internationale.

II. Composition de la Société.

La Société est ouverte à toutes les personnes qui, par leurs travaux scientifiques, leur enseignement, ou toute autre forme d'activité intellectuelle, s'intéressent en France aux études de littérature comparée. Ces personnes constituent les membres adhérents et ne peuvent faire partie du Comité tel qu'il est défini au Titre III que si elles remplissent les conditions fixées au même Titre.

III. Composition du Comité et du Bureau.

Sont membres de droit du Comité toutes les personnes enseignant ou ayant enseigné la Littérature comparée en France, les Secrétaires des Instituts universitaires français de Littérature comparée, ainsi que, ès-qualités, le rédacteur en chef de la *Revue de Littérature Comparée.*

Sont également membres du Comité les membres des sections de littérature française et de langues vivantes des diverses Universités françaises qui désirent participer à ses travaux.

Le Comité peut enfin admettre, par cooptation, parmi ses membres toutes les personnes, universitaires ou non, qui lui paraissent compétentes.

Une Assemblée générale annuelle désigne un Bureau comprenant un Président, trois Vice-présidents, un Secrétaire général, un Secrétaire général adjoint, un Trésorier et un Trésorier adjoint, choisis parmi les membres du Comité.

Le Bureau a qualité pour prendre, dans l'intervalle des Assemblées générales et des réunions du Comité, les mesures les plus urgentes. Il contrôle la gestion des fonds de la Société et en rend compte aux

Assemblées générales. Il assume, conformément aux statuts, tous actes juridiques engageant la Société.

IV. Siège de la Société.

Le siège de la Société est fixé : 11, Place Marcelin-Berthelot, Paris V^e^.

V. Activités de la Société.

La Société Française de Littérature Comparée —

1. Centralise tous les renseignements concernant les études de littérature comparée en France et les fait connaître parmi ses adhérents.

2. Coopère étroitement avec le Comité de rédaction de la *Revue de Littérature Comparée.*

3. Prend toutes les initiatives susceptibles d'aider la recherche et l'enseignement de la Littérature comparée en France.

4. Organise chaque année des Congrès ou des Colloques.

VI. Cotisations.

Le montant des cotisations est fixé et éventuellement modifié par l'Assemblée générale.

VII. Approbation et modification des Statuts.

Les présents Statuts ont été approuvés par l'Assemblée générale du 22 octobre 1961. Le Bureau pourra proposer des modifications aux Statuts lors des réunions de l'Assemblée générale. Celle-ci a seule qualité pour adopter ou rejeter, à la majorité des suffrages exprimés, ces modifications.

VIII. Dissolution de la Société

En cas de dissolution de la Société, qui pourrait être décidée par une Assemblée générale sur proposition du Bureau, ou qui interviendrait automatiquement si l'Assemblée générale ne se réunissait pas pendant trois années consécutives, les fonds en caisse seraient versés au Centre National de la Recherche Scientifique.

Le Siècle des Lumières. — Sous ce titre, pris au sens le plus large, l'Institut et Musée Voltaire (Les Délices, Genève) prépare, avec l'appui de la ville de Genève, un Congrès international bilingue qui aura lieu du 4 au 12 juillet 1963. De plus amples renseignements seront communiqués en temps utile. Les personnes désireuses de faire des communications sont invitées à s'adresser dès maintenant à M. Théodore Bestermann, Directeur de l'Institut.

TABLE DES MATIÈRES

de la trente-cinquième Année.

Cette Table *comprend, pour les* Articles de fond, *les* Notes et Documents *et les* Études critiques, *les noms des collaborateurs imprimés en petite capitale, ainsi que l'indication, en italique, des auteurs, des matières et des littératures dont ils traitent. — Quant aux* Comptes rendus, *elle se borne à indiquer, en italique, les auteurs ou les ouvrages étudiés et, en petite capitale, le nom de leurs critiques.*

ARTICLES DE FOND

ADAMS (P. G.). Young H. James and the Lesson of his Master Balzac 458
Alembert (D'), voir GRIMSLEY (R.).
Angleterre, voir UNDERWOOD (V. P.).
Balzac (H. de), voir ADAMS (P. G.).
BATARD (Y.). A propos de la *Divine Comédie*. Réflexions oscillantes sur la traduction 17
Baudelaire, voir GUERRA DA CAL (E.).
Beyle (H.), voir MAIXNER (R.).
BLANQUAT (J.). La sensibilité religieuse de Clarín 177
BLOCK (H. M.). Theory of Language in Flaubert and Joyce .. 197
BOOY (J. de). A propos de l'*Encyclopédie* en Espagne 596
Bossuet, voir DAGENS (J.).
BURGELIN (P.). L'idée de place dans l'*Emile* 529
CANO (J. L.). Gessner en España 40
Clarín, voir BLANQUAT (J.).
CORBET (Ch.). La littérature russe en France sous la Restauration 61
DAGENS (J.). Hermétisme et cabale en France de Lefèvre d'Etaples à Bossuet 5
Dante, voir BATARD (Y.).
Don Juan, voir MÖNCH (W.).
Encyclopédie, voir BOOY (J. de).
ERALP (H. V.). Yahya Kemal. Le poète et l'homme 237
Espagne, voir BOOY (J. de), CANO (J. L.).

Flaubert, voir Block (H. M.).
France, voir Corbet (Ch.) ; Dagens (J.) ; Gil (I. M.) et Pageard (R.) ; Jonard (N.).
Gessner, voir Cano (J. L.).
Gil (I. M.) et Pageard (R.). Mor de Fuentes et la France.... 353
Grimm (R.). Verfremdung. Wesen und Ursprung eines Begriffs. 207
Grimsley (R.). D'Alembert and Hume..... 583
Guerra da Cal (E.). Eça de Queiroz, Baudelaire et *Le Parnasse Contemporain*..... 401
Hollande, voir Tuin (H. van der).
Hugo (V.), voir Savey-Casard (P.).
Hume (D.), voir Grimsley (R.).
James (H.), voir Adams (P. G.).
Jonard (N.). La poésie française dans l'esthétique de L. A. Muratori 566
Jost (Fr.). *La Nouvelle Héloïse* roman suisse..... 538
Joyce (J.), voir Block (H. M.).
Lefèvre d'Etaples, voir Dagens (J.).
Maixner (R.). Les cinq carnavals de M. Beyle..... 377
Mönch (W.). Don Juan. Ein Drama der europäischen Bühne.. 617
Mor de Fuentes, voir Gil (I. M.) et Pageard (R.).
Muratori (L. A.), voir Jonard (N.).
Nerval (G. de), voir Tuin (H. van der).
Pageard (R.) et Gil (I. M.). Mor de Fuentes et la France.... 353
Parnasse Contemporain (Le), voir Guerra da Cal (E.).
Queiroz (Eça de), voir Guerra da Cal (E.).
Rimbaud, voir Underwood (V. P.).
Rousseau (J.-J.), voir Burgelin (P.) ; Jost (Fr.).
Russie, voir Corbet (Ch.).
Savey-Casard (P.). Le pacifisme de Victor Hugo..... 421
Shakespeare, voir Sjögren (G.).
Sjögren (G.). The setting of *Measure for Measure*..... 25
Suisse, voir Jost (Fr.).
Traduction, voir Batard (Y.).
Tuin (H. van der). Les voyages de Nerval en Hollande..... 387
Underwood (V. P.). Rimbaud et les Lettres Anglo-saxonnes. 433
Yahya (Kemal), voir Eralp (H. V.).

NOTES ET DOCUMENTS

Alabaster (W.), voir Dickinson (J. W.).
Alembert (D'), voir Grimsley (R.).
Allemagne, voir Goldsmith (U. K.).
Apollinaire, voir Décaudin (M.) ; Warnier (R.).

Babler (O. F.). Le Sonnet *No me mueve, mi Dios* dans la littérature tchèque 116
Bible, voir Le Hir (Y.).
Brewster (P. G.). Some notes on verse-capping, Western and Oriental 102
Chateaubriand, voir Le Hir (Y.).
Colonna (V.), voir Dickinson (J. W.).
Critique littéraire, voir Escarpit (R.).
Dante, voir Palacio (J. de) ; Sempoux (A.).
Décaudin (M.). Apollinaire européen 269
Desportes (Ph.), voir Dickinson (J. W.).
Dickinson (J. W.). An image of the passion. V. Colonna, Ph. Desportes and W. Alabaster 112
Dyserinck (H.). Quelques lettres de Seillière à Keyserling .. 261
Escarpit (R.). Enquête préliminaire sur le vocabulaire de la critique littéraire 91
Espagne, voir Guinard (P.).
France, voir Lombard (C. M.) ; Warnier (R.).
Gautier (Th.), voir Richer (J.) et Senelier (J.).
Goldsmith (U. K.). On translating Mallarmé into German. 474
Grimsley (R.). D'Alembert at Potsdam : an English comment. 114
Guinard (P.). Une fausse lettre espagnole de Voltaire 640
Hay (L.). Heine et ses critiques 258
Heine (H.), voir Hay (L.).
Keyserling (H. de), voir Dyserinck (H.).
Lamartine, voir Lombard (C. M.).
Le Hir (Y.). Chateaubriand et la Bible 115
Lombard (C. M.). Lamartine and the *Circé du Désert* 468
Mallarmé, voir Goldsmith (U. K.).
Nerval (G. de), voir Richer (J.) et Senelier (J.) ; Sempoux (A.).
Palacio (J. de). Shelley and Dante 510
Portugal, voir Warnier (R.).
Richer (J.) et Senelier (J.). Restitution à Gautier de deux contes attribués à Nerval 251
Seillière (E.), voir Dyserinck (H.).
Sempoux (A.). Nerval et Dante 254
Senelier (J.) et Richer (J.). Restitution à Gautier de deux contes attribués à Nerval 251
Shelley, voir Palacio (J. de).
Tchécoslovaquie, voir Babler (O. F.).
Verse-capping, voir Brewster (P. G.).
Voltaire, voir Guinard (P.).
Warnier (R.). Anthologies italiennes d'Apollinaire 212
— Études franco-portugaises 276

ÉTUDES CRITIQUES

Bataillon (M.). Nouvelle jeunesse de la Philologie à Chapel Hill..... 290

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Asselineau (R.), voir *Gohdes (C.)* ; *Hartman (G. H.)* ; *Hewett-Thayer (H. W.)* ; *Peltola (N.)* ; *Wegelin (C.)*.
Atkinson (M. E.). A. W. Schlegel as a translator of Shakespeare (A.-M. Rousseau)..... 128
Autret (J.). L'influence de Ruskin sur Proust (G. Tougas).. 315
Bastaire (J.), voir *Bishop (Th.)* ; *Tapié (V.-L.)*.
Bataillon (M.), voir *Brüggemann (W.)*.
Bataillon (M.), voir *Vie de Lazarillo de Tormès*.
Bémol (M.), voir *Blankenhorn (G.)* ; *Cain (L. Julien)* ; *Robinet de Cléry (A.)*.
Bishop (Th.). Pirandello and the French Theater (J. Bastaire)..... 327
Blankenhorn (G.). Der Kosmopolitismus bei Valéry-Larbaud (M. Bémol)..... 325
Brachin (P.), voir *Schmook (G.)*.
Brosses (C. de). Viaggio in Italia, éd. *G. Natoli* (H. Roddier).. 667
Brüggemann (W.) Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik (M. Bataillon)..... 131
Burgelin (P.), voir *Waldinger (R.)*.
Cadot (M.), voir *Reizov (B. G.)*.
Cain (L. Julien). Trois essais sur Paul Valéry (M. Bémol).. 324
Campion (Ch. M.). Œuvres, p. par *E. D. Seeber* et *H. H. H. Remak* (J. V.)..... 148
Charlier (G.). Le Mouvement romantique en Belgique, II (R. Mortier)..... 487
Cook (J. A.). Neo-classic drama in Spain (R. Pageard).. 138
Corbet (Ch.), voir *Poggioli (R.)* ; *Reizov (B. G.)*.
Czoniczer (E.). Quelques antécédents de *A la recherche du temps perdu* (Ch. Guyot)..... 313
Danchin (P.), voir *Escarpit (R.)*.
Dietz (L.) Die lyrische Form Georg Trakls (R. Grimm)..... 317
Escarpit (R.). Lord Byron (P. Danchin)..... 152
Fêtes de la Renaissance, I (J. Rousset)..... 653
Frandon (I.-M.), voir *Gaulmier (J.)* ; *Volney*.
Gaulmier (J.). Un grand témoin de la Révolution et de l'Empire. Volney. (I.-M. Frandon)..... 146

Gay (P.). Voltaire's Politics ; the Poet as a Realist (A.-M. Rousseau). 673
Giffin (M.). Studies on Chaucer and his Audience (A. R. Tellier) 657
Gohdes (C.). Bibliographical Guide to the Study of the Literature of the U.S.A. (R. Asselineau)..... 156
Granjard (H.), voir *Součková (M.)*.
Grimm (R.), voir *Dietz (L.)* ; *Klotz (V.)*.
Grimsley (R.), voir *Rousseau (J.-J.)* ; *Weinstein (L.)*.
Gunkel (R.). G. Büchner und der Dandysmus (J. V.)..... 304
Guyot (Ch.), voir *Czoniczer (E.)*.
Hartman (G. H.). The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, Valéry (R. Asselineau). 306
Herrick (M. T.). Tragicomedy, its Origin and Development in Italy, France and England (R. Lebègue)..... 121
Hewett-Thayer (H. W.). American Literature as viewed in Germany, 1818-1861 (R. Asselineau)..... 305
Klein (R.), voir *Ricart (D.)*.
Klotz (V.). Bertolt Brecht (R. Grimm)..... 319
Lebègue (R.), voir *Herrick (M. T.)* ; *Trtnik-Rossettini (O.)*.
Le Clerc. Lettres inédites à Locke, éd. par G. Bonno (R. Mercier). 136
Martins (A. C.). Noticias do Jornal de Verdun sobre Académias em Portugal no tempo de D. João V (D.-H. Pageaux). 684
Mauzi (R.). L'Idée du Bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle (R. Mercier)..... 670
Menichelli (G. C.). Bibliographie de Zola en Italie (R. Ternois). 509
Mercier (R.), voir *Le Clerc* ; *Mauzi (R.)*.
Milner (M.). Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (A. Viatte)..... 507
Minder (R.), voir *Petriconi (H.)*.
Moraud (M. I.). Une Irlandaise libérale en France sous la Révolution. Lady Morgan (J. Voisine)..... 149
Moreau (P.), voir *Reynold (G. de)* ; *Simone (F.)*.
Morel-Fatio (A.), voir *Vie de Lazarillo de Tormès*.
Mortier (R.), voir *Charlier (G.)* ; *Rousseau (J.-J.)*.
Muscatine (Ch.). Chaucer and the French Tradition (A. R. Tellier)..... 658
Nagler (A. M.). Shakespeare's Stage (A.-M. Rousseau)..... 128
Natoli (G.). Figure e problemi della cultura francese (H. Roddier). 664
Pageard (R.), voir *Cook (J. A.)*.
Pageaux (D.-H.), voir *Martins (A. C.)*.
Parreaux (A.). The Publication of *The Monk* (J. Voisine).. 303
Peltola (N.). The Compound Epithet from Bradstreet through Whitman (R. Asselineau)..... 307

Petriconi (H.). Dar Reich des Untergangs (R. Minder).... 309
Poggioli (R.). The Poets of Russia (1890-1930) (Ch. Corbet).. 310
Reizov (B. G.). Le roman historique en France à l'époque romantique (Ch. Corbet)..... 495
— Littérature et esthétique (M. Cadot)..... 497
Reynold (G. de). Mes Mémoires (P. Moreau)..... 329
Ricart (D.). Juan de Valdés y el pensamiento religioso en los siglos xvi y xvii (R. Klein)..... 655
Robinet de Cléry (A.). R.-M. Rilke (M. Bémol)..... 322
Roddier (H.), voir *Brosses (Ch. de)* ; *Natoli (G.)*.
Rousseau (A.-M.), voir *Atkinson (M. E.)* ; *Gay (P.)* ; *Nagler (A. M.)*.
Rousseau (J.-J.), Œuvres complètes, I, éd. par *B. Gagnebin, M. Raymond, R. Osmont* (R. Grimsley)..... 681
— Les Rêveries du promeneur solitaire éd. par *H. Roddier* (R. Mortier)..... 677
Rousset (J.), voir *Fêtes de la Renaissance*.
Rumeau (A.), voir *Vie de Lazarillo de Tormès*.
Šamić (M.). Les voyageurs français en Bosnie à la fin du xviii^e^ siècle et au début du xix^e^ (A. Vaillant)..... 502
Schmook (G.). Een Parijse « Beau » onder Antwerpse « Jolikes » : R. de Beauvoir op doorreis in de winter van 1834-35 (P. Brachin)..... 492
Simone (F.). Il Rinascimento francese (P. Moreau)..... 649
Součková (M.). The Czeck Romantiks (H. Granjard)..... 500
Tapié (V.-L.). Baroque et Classicisme (J. Bastaire)..... 661
Tellier (A. R.), voir *Giffin (M.)* ; *Muscatine (Ch.)* ; *Zanco (A.)*.
Ternois (R.), voir *Menichelli (G. C.)*.
Tougas (G.), voir *Autret (J.)*.
Trtnik-Rossettini (O.). Les influences anciennes et italiennes sur la satire en France au xvi^e^ siècle (R. Lebègue).. 299
Vaillant (A.), voir *Šamić (M.)*.
Vie de Lazarillo de Tormès, trad. par *A. Morel-Fatio*. Introduction par *M. Bataillon* (A. Rumeau)..... 124
Viatte (A.), voir *Milner (M.)*.
Voisine (J.), voir *Campion (Ch. M.)* ; *Gunkel (R.)* ; *Moraud (M. I.)* ; *Parreaux (A.)*.
Volney. Voyage en Égypte et en Syrie, p. par *J. Gaulmier* (I.-M. Frandon)..... 143
Waldinger (R.). Voltaire and Reform (P. Burgelin)..... 675
Wegelin (C.). The Image of Europe in H. James (R. Asselineau)..... 505
Weinstein (L.). The Metamorphoses of Don Juan (R. Grimsley. 682
Zanco (A.). Chaucer Minore (A. R. Tellier)..... 661

BIBLIOGRAPHIE

Suárez Gómez (G.). Avec quels livres les Espagnols apprenaient le français (1520-1850)..... 158, 330, 512

CHRONIQUE

Annonces : Le Siècle de Louis XI, Congrès des « Études humanistes », Tours, 175. — Mélanges V. Santoli, Fra Germania e Italia, 350. — « Le Siècle des Lumières », Congrès international, Genève, 1963, 696.

Associations littéraires : Procès-verbaux des Assemblées de la Société française de L. c., 350, 693. — Meeting of American participants at the Third Congress of the ICLA, Utrecht, 691. — The meeting of the organizing Committee for the 1962 ACLA meeting (H. M. Block), 692. — Statuts de la Société française de L. c., 695.

Congrès et Colloques : European Association for American Studies (R. A.), 174. — « Au pays de Stendhal », 174. — Une Exposition stendhalienne à Turin (A. Maquet), 347. — Voltaire et l'Angleterre (P. Citron), 349. — Le III^e Congrès de l'AILC, Utrecht (M. C.), 685.

Conférences : R. Lebègue, 175. — La vie italienne au XVIII^e s., par P. Renucci, A. Chastel, etc., 175. — M. Rutten, 350. — F. Simone, 350. — J. Roos, 526.

Publications : Saggi e ricerche di letteratura francese, Pise, 175. — Studies in Romanticism, Boston, 350. — La nouvelle étape du « Yearbook » (B. M.), 527.

Souvenir de J.-M. Carré (B. M.), 525.

Anniversaire : XXV^e anniversaire de la mort de L. Pirandello (B. M.), 526.

Nécrologie : M. Bémol (par Guy Michaud), 172. — J.-J.-A. Bertrand (par R. Pageard), 173. — L. Folkierski (par M. Bataillon), 554.

Table des matières du Tome XXXV..... 697

Éditions du C. N. R. S..... 176, 352, 528, 704.

Le gérant : Marcel Didier.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — (D. 8223)

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Publications périodiques.

Bulletin signalétique : *3e Partie* (trimestrielle) [Philosophie. — Sciences Humaines]. Abonnement annuel : France : 50 NF. — Étranger : 60 NF. Tirage à part (3e Partie) :

	France.	Étranger.
Sociologie	18 NF	23 NF
Histoire des Sciences et des Techniques	12 NF	16 NF
Psychologie	22 NF	25 NF

Abonnement : Centre de Documentation du CNRS, 15, Quai Anatole-France, Paris-7e. — C.C.P. Paris 9131-62. Tél. SOLférino 93-39.

Ouvrages.

Maget. *Guide d'étude directe des comportements culturels*	17,50 NF
M. Richard. *Répertoire des bibliothèques et des catalogues de mss. grecs*	22,00 NF
G. Vajda. *Répertoire des catalogues et inventaires de mss. arabes.*	4,50 NF
M. Richard. *Inventaire des mss. grecs du British Museum*	9,00 NF
G. Vajda. *Index général des mss. arabes musulmans de la Bibliothèque Nationale de Paris*	24,00 NF
Elisabeth Pellegrin. *La bibliothèque des Visconti-Sforza au XVe siècle*	24,00 NF
Catalogue des mss. en écriture latine, par Ch. Samaran et R. Marichal. T. I. Musée Condé et Bibliothèques parisiennes.	90,00 NF
M. Cohen et A. Meillet. *Les langues du Monde* (2e éd.)	64,00 NF
J. Vendryès. *Lexique étymologique de l'Irlandais ancien* (Fasc. A)	12,00 NF
Henriette Psichari. *La prière sur l'Acropole et ses mystères*	10,00 NF
Marie-Jeanne Durry. *Autographes de Mariemont.* Ire Partie, T. I. De Jean Rolin à Mme de Pompadour. — T. II. De Vauvenargues à Dolomieu. IIe Partie, T. I. De Boufflers à Lamennais. — T. II. De Marchangy à Victor Hugo	70,00 NF

Les Cahiers de Paul Valéry. Volumes : 1° reliés, 1.600 NF (640 NF à la commande et 30 NF à la parution de chacun des volumes) ; 2° sous étuis, 1.740 NF (780 NF à la commande et 30 NF à la parution de chacun des volumes).

Musique et Poésie au XVIe siècle	16,00 NF
Les Fêtes de la Renaissance, I	30,00 NF
Les Fêtes de la Renaissance, II	45,00 NF
La Renaissance dans les Provinces du Nord	11,00 NF
La Musique de Scène de la troupe de Shakespeare	21,00 NF
Mélanges Jamati. — Création et Vie intérieure	13,00 NF
Visages et perspectives de l'Art Moderne (Peinture, musique, poésie)	12,00 NF
La mise en scène des œuvres du passé	19,00 NF
Le Théâtre moderne. Hommes et Tendances	22,00 NF
Réalisme et Poésie au Théâtre, 1960	24,00 NF

Renseignements et vente au Service des Publications du CNRS, 15, Quai Anatole-France, Paris VIIe. — C.C.P. Paris 9061-11. — Tél. SOLférino 93-39.